Ludwig Ganghofer als Bühnendichter

eine stilkritische Untersuchung.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät

der

Bayerischen

Friedrich-Alexanders-Universität Erlangen

vorgelegt von

Heinrich Cassimir

aus München.

Tag der mündlichen Prüfung 5. März 1929.

1929

Buchdruckerei Karl Döres, Erlangen, Jägerstraße 3

Telefon 521

29:174

Referent: Herr Geh. Rat Univ.-Professor Dr. Franz Saran.

Dekan: Herr Univ.-Professor Dr. Heinrich Leser.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meiner lieben Mutter

in Dankbarkeit gewidmet!

Ludwig Ganghofer als Bühnendichter.

Einleitung.

Theaterstück und Drama nach 1850.

Hauptteil.

I. Das Dialektstück.

1. Das Bauernstück als Ausgangspunkt seines Schaffens.
2. Die Ganghofer'sche Bauerngestalt.
3. Motive und Handlungsführung.
4. Komik.
5. Szenische Effekte.
6. Sprachlicher Ausdruck und Musik.
7. Ansätze zum Weltanschaulichen.

— Nachwort. —

II. Das hochdeutsche Bühnenstück.

1. Spiele in Versen.
2. Konversationsstücke.

Schluß.

Zusammenfassung.

Einleitung.

Theaterstück und Drama nach 1850.

Die Periode, die wir zu behandeln haben, nämlich die Zeit nach der Mitte des 19. Jahrhunderts ist auf dem Gebiete des Dramas in Deutschland eine unerfreuliche. Auf den deutschen Bühnen triumphiert das seichte Unterhaltungsstück, die Posse oder das Rührstück. An Verfassern finden sich auf den Spielplänen Namen wie Spielhagen, Wilbrandt, Moser, Paul Lindau, Wildenbruch, Laube, Birch-Pfeiffer, Freytag, Benedix, Halm, Heyse, Hermann von Schmid. In Gutzkow sah man immer noch einen Höhepunkt. Die Produkte dieser Autoren sind durchweg bessere oder schlechtere Theaterstücke. Bezeichnend ist, daß man dem Namen des wirklichen Dramatikers der Zeit Friedrich Hebbel in den Spielplänen selten begegnet.

Zum Theaterstück gehört auch die Gattung des Volksstückes, wie sie im 19. Jahrhundert eine besondere Rolle spielt. Dieses ist nach dem Niedergang der Wiener Richtung (die ihren Höhepunkt im Zeitstil des Biedermeier unter Raimund und Nestroy gefunden hatte) in erster Linie vertreten durch Seidl, Baumann, Prüller, Friedrich Kaiser, Mosenthal. Von hier aus zeigt sich ein Weg zur Überwindung und Erhöhung dieser Gattung in das wirkliche Drama, der aber nur von einem Genie beschritten werden konnte, wie es Ludwig Anzengruber war.

Die Behandlung einer künstlerischen Erscheinung verlangt vor allem eine Einstellung auf die Gattung in der sich ihr Talent entfalten konnte. Ludwig Ganghofer gehört als Bühnendichter in das Gebiet des Theaterstückes. Die Untersuchung wird er-

geben, daß er sich in den beiden Richtungen, sowohl des Dialektstückes wie des hochdeutschen (literarisch angehauchten) Bühnenstückes mit Erfolg betätigt hat. Eine Wertung kann sich nur aus den grundsätzlichen Eigenschaften dieser Gattung ergeben.

Das Theaterstück ist die primitive Form des Dramatischen, Theater um seiner selbst willen. Es kennt also keine Handlung im Sinne des reinen Dramas d. h. eine Verknüpfung von Notwendigkeiten in der Gestaltung gegenwärtiger handelnder Menschen, sondern stellt sich dar als eine mehr äußerliche Aneinanderreihung von mimisch ergiebigen Situationen. Die Menschengestaltung ist mehr fragmentarisch, indem sich höchstens in den Situationen Charaktere spiegeln, statt daß Situationen geschaffen werden durch handelnde Charaktere. Demgemäß spielt auch der Zufall im Theaterstück oft eine entscheidende Rolle, während im Drama der Zufall wohl zur Konzentration der Handlung, niemals aber zur Lösung von Konflikten verwendet werden darf.

Nach diesen grundsätzlichen Erörterungen ist es nötig auf die zeitlichen Gegebenheiten und Traditionen näher einzugehen, mit denen Ludwig Ganghofer rechnen mußte. Er selbst spricht sich über seine Zeit aus in seinem „Lebenslauf eines Optimisten", (S. 119): „Es war bei uns in der Heimat aller Boden der Kunst ein bißchen steril geworden. Wenig neues wuchs. Und war ein Neues irgendwo in der Ferne aufgegangen, so wußte man nicht viel davon. Heute rennt jedes neue starke Wort und jede feste künstlerische Tat mit Blitzesschnelle durch die Welt. Damals war es anders. Dem Nachwogen großer politischer Ereignisse gegenüber war die Kunst eine minder wichtige Sache geworden. Tauchte irgendwo ein wertvoller Klang auf, so gingen seine Schallwellen langsame Wege". Ähnlich lagen die Verhältnisse in Österreich. Das Publikum verlangte Stücke, die mit dem wahren Alltagsleben nichts gemein hatten, es wollte „Theater" sehen und was wir heute Realismus nennen oder Zeitkomödie, das galt ihm nicht als Theater: es glaubte mit der Naivität eines Kindes und gewahrte deshalb auch das Unzulängliche nicht, im Gegenteil, es war froh, wenn ihm der Verfasser Gelegenheit gab seine romantische Phantasie zu bestätigen. Alfred Kleinberg schreibt darüber

in seiner Anzengruberbiographie („Ludwig Anzengruber", Ein Lebensbild, J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger Stuttgart und Berlin 1921 S. 78): „Tier- und Spektakelstücke, Zirkuskünste und eine Flut Vaudevilles ging über die Bretter. Schuld an dem zunehmenden Verfall trug vor allem der Wandel, der um 1850 im Theaterpublikum eingetreten war. Die immer schwerer um ihr Dasein ringenden Arbeiter und Handwerker bleiben aus und statt ihrer rückte der neue Bürgerstand ein. Landfremde Spekulanten, Industriehyänen, Glücksritter, die sich unterhalten und über leichte Melodien ihre Geschäftssorgen vergessen wollten, ... ein Bild ihres Lebens aber, oder die liebvertraute heimische Art suchten sie im Theater nicht". Die Sehnsucht der Masse war ja immer auf reine Unterhaltung und billigen Theatereffekt gerichtet, aber leider verlor sich auch der Geschmack der Intelligenz damals oft in Lächerlichkeiten und trivialer Wichtigtuerei[1]).

Die Degenerationserscheinungen der Zeit gingen natürlich an München nicht spurlos vorüber und zeigen sich vor allem beim Volkstheater. Die Gründung des neuen „Aktienvolkstheater" (am Gärtnerplatz) 1865 vertreibt das alte Stammpublikum der Vorstadtbühnen durch die Betonung der Klassenunterschiede und durch die Verleugnung der alten lokalen Traditionen[2]). Der

1) Zum Beispiel: Wie sich diese flache künstlerische Gesinnung konsequent im ganzen Bühnenstil der Zeit auswirkte, zeigt eine Notiz in der „Augsburger Abendzeitung" vom 19. Okt. 1889, die uns heute fast kindisch anmutet: „In den Garderobeateliers des „Berliner Theaters" wird jetzt eifrig an den Abänderungen gearbeitet zu denen der Kaiser bei seinem Besuch der Erstaufführung von Wilbrandt „Waldemar" selbst die Anregung gegeben. Der Monarch der allen Einzelheiten der Darstellung und der Inszenierung das regste Interesse widmete, bemerkte, daß die gestickten anhaltischen und brandenburgischen Wappen nicht durchaus mit historischer-heraldischer Treue wiedergegeben seien und machte in der längeren Unterredung, mit welcher er Direktor Barnay auszeichnete, diesen auf die Versehen aufmerksam, dabei zugleich angebend, in welcher Weise die Änderungen auszuführen seien. Sie sind sofort in Angriff genommen worden".

2) Bezeichnend ist dafür ein Artikel in der „Allgemeinen Rundschau" (Jahrgang II München am 18. Februar 1866) der sich gegen die „Münchener

Spielplan hatte keine feste Richtung und schwankte ewig hin und her zwischen Volksstück, französischer Posse, Vaudevilles und Operette. Schließlich spaltete sich eine Gruppe von Darstellern von dem Unternehmen ab, nämlich das Ensemble „Die Münchener" und pflegte ausschließlich das Dialektstück. Ludwig Ganghofer, dessen Auftreten als Bühnendichter durch die Tätigkeit dieses Ensembles veranlaßt wurde, schreibt diese Gründung einem Zufall zu.

In seiner schon erwähnten Autobiographie schreibt er (4. Serie X. Band S. 101): „. . . . Und da muß ich nun bevor ich von meinem eigenen Leben erzählen kann, ein Kapitel Münchener Theatergeschichte erzählen: Das Ensemble der Bayerischen Dialektschauspieler von damals bildete sich im Laufe von anderthalb Jahrzehnten zu einer künstlerisch so vollkommenen theatralischen Erscheinung aus, daß ihm in der Geschichte der deutschen, der volkstümlichen Schauspielkunst ein dauernder Platz gesichert ist. Jeder Aufschwung, jede Glanzperiode, jede eigenartige Neuerung auf dem Boden der Schauspielkunst, sei es nun der klassischen oder der volkstümlichen Schauspielerei, läßt sich auf irgend eine literarische Strömung auf das Erscheinen eines ge-

Neuesten Nachrichten" (19. Jan. 1865) wendet, welche die Schweigerbühnen abtun mit der Begründung, daß sie „weder den Anforderungen des Geschmacks und des Strebens nach Bildung, noch der Würde einer Stadt wie München" entsprächen. Unter Bezugnahme auf die Schweigerbühnen heißt es: „Von Theatergästen in „Hemdärmeln" kann nicht die Rede sein; aber wenn der Anstand im Aktientheater so hochgeschraubt ist, daß die Damen auf allen Plätzen glauben, nur in sorgfältiger Toilette erscheinen zu können, dann kann von einem eigentlichen Volkstheater nicht die Rede sein. Nach unserer Ansicht ist also das Aktientheater kein Volkstheater, wohl aber ein Aktien-Stadt-Theater, und in solcher Eigenschaft können wir ihm für die vortreffliche Lösung seiner Aufgabe unsere vollkommenste Anerkennung nicht versagen. Übrigens sehen wir zuversichtlich auch noch der Geburt eines ächten Volkstheaters im großartigsten Style entgegen, und es dünkt uns, daß ein solches nur noch eine Frage der Zeit sei".

Und in einem Aufruf von Bürgern der Vorstädte Au, Haidhausen und Giesing (Allgemeine Rundschau 13. Jan. 1866) heißt es: „Möge der Adel und der Offiziersstand sein Aktientheater haben, uns lasse man ein Volkstheater, wo man eine gute Volksposse und nicht lauter Berliner Stückchen zu sehen bekommt".

nialen Bühnendichters oder Theatermannes zurückführen. Doch auf die Entwicklung des Münchener Dialekt-Ensembles aus dem Ende der siebziger Jahre trifft diese Regel nicht zu. Es ging nicht aus der Hand eines Regisseurs hervor, der gewußt hätte, was er da herausbildete. Die Entwicklung dieser Truppe hängt auch nicht mit dem Auftauchen eines sieghaften Bühnendichters oder dem Erscheinen einer neuen dramatischen Spezialität zusammen . . . . . Ein Zufall führte diese Truppe zusammen, der Zufall, daß sich Mitte der siebziger Jahre an dem durch einen Krach aus einem Aktienunternehmen zur Hofbühne gewordenen Gärtnertheater eine kleine Schar von Schauspielern und Schauspielerinnen zusammenfand, die, ganz tüchtige Darsteller für die üblichen Aufgaben, ihre beste Wirkung erzielten, wenn sie im freien Fluß des angeborenen Dialektes ihre Heimat spielen und sich selber zeigen konnten. Nur dieser Zufall (sic!) führte zu einer Bevorzugung der Dialektkomödie und aus bescheidenen Anfängen wuchs langsam dieses künstlerisch vollendete Ensemble heraus, dem allerlei Halt- und Leidensstationen nicht erspart bleiben. Die „Bauernspieler“ galten nicht viel im Bureau des Theaters und bezogen erbärmliche Gagen. Direktor Lang, ein Schwärmer für Ausstattungsstück und Operette war ein Gegner des Dialektstückes und erst die wachsende Vorliebe des Publikums für die heimatlichen Klänge und die liebenswürdigen Kassenrapporte der glänzend gespielten „Zwiderwurzen“ milderte einigermaßen seine Antipathie gegen die „gemslederne“ Komödie. In der Heimat freute man sich der schönen und heiteren Sache ohne recht zu wissen, daß man an dieser volkstümlichen Kunstgattung und ihrer seltenen Vollendung etwas Besonderes und Auserlesenes besaß“.

Es ist natürlich ein Irrtum Ganghofers, wenn er glaubt, daß sich das Ensemble der „Münchener“ nur durch einen Zufall zusammengefunden hat. Es ist vielmehr eine Auswirkung der lokalen Traditionen, die durch die Schweigerbühnen geschaffen worden waren. Während nämlich in Wien in den 50er Jahren der Verfall des Volksstückes immer weiter fortschreitet, hat München die Wiener Einflüsse bereits mit seiner lokalen Eigen-

art verschmolzen und wirkt in dieser Zeit des Verfalles sogar fruchtbar auf Wien zurück. Es ist zweifellos ein Verdienst der beiden Schweigertheater, daß sie durch die Förderung einheimischer Talente wie Franz Prüller (1804—79), der dann sogar auf Anzengruber wirkte[1]), die Grundlagen für eine bodenständige, volksmäßige Theaterkultur geschaffen haben, die allerdings durch die Schließung der Schweigerbühnen und die Gründung des „Aktien-Volkstheaters" wieder verloren gingen. Da ist es ganz natürlich, daß die Gruppe von Dialektschauspielern, die in den alten Traditionen der Vorstadtbühne wurzelte, schließlich aus dem Verband der Aktientheater ausschied und sich zu einem eigenen Ensemble zusammenschloß.

Hier setzt das Verdienst Ganghofers ein, nämlich, daß er auf die bodenständigen Traditionen dieser Truppe wenigstens unbewußt eingeht in der Erkenntnis, daß in den Zeiten der Zersetzung und Gärung die Heilung nur aus der heimatlichen Scholle kommen könne, aus dem Bauernstande, d. h. auf die Kunst übertragen, daß sich die dramatische Gattung immer aus dem Primitiven verjüngen muß. Ganghofer wollte also das Gleiche wie Anzengruber und betrat unabhängig von ihm (im „Lebenslauf eines Optimisten" schreibt er: „. . . . . aber ich hatte von diesem Neuen noch keine Zeile gelesen, kaum seinen Namen gehört und hatte noch nie ein Stück von Anzengruber gesehen. Man hörte seinen Namen aus der Ferne . . . . . .") den selben Pfad. Das beinahe tragische ist, daß Anzengruber das schon vollendet hatte, was Ganghofer wollte, allerdings nicht erkannt von seiner Zeit. Man tut Ganghofer Unrecht, wenn man ihn von vornherein den „Verwässerer" Anzengrubers nennt; er wird wohl später zum Epigonen Anzengrubers, den er immer als erhabenen Meister verehrte, da eben selbst ein Talent wie Ganghofer sich neben der überragenden Größe eines Anzengruber nicht behaupten kann. Geniale Erscheinungen stellen Zeitgenossen in den Schatten, Talente leiden darunter, sie werden durch das Vorbild erdrückt.

1) Eine Münchener Dissertation über „Franz Prüller, ein Beitrag zur Geschichte des Volksstückes" von Max See konnte ich einsehen.

Tabelle: **Die Bühnenwerke Ludwig Ganghofers. I. Teil.**

Titel:	Bezeichnung und Art:	Bemerkungen:
Der Herrgottschnitzer von Ammergau	Volksschauspiel in 5 Aufzügen	Unter Mitarbeit Hans Neuerts. Geschrieben 1880.
Der Prozeßhansl	Volksschauspiel in 4 Aufzügen	Unter Mitarbeit Hans Neuerts. Geschrieben 1881.
Der Anfang vom Ende	Ein Akt	Geschrieben 1881. In den gesammelten Werken nicht enthalten
Der letzte Pappenheimer	Festspiel	Geschrieben 1881 anläßlich des Festbankets der „Pappenheimer Schwadron“
Der Jäger von Fall	Volksstück in 4 Akten	Geschrieben 1883. Umarbeitung des Volksstückes „Der zweite Schatz“ 1882
Der Geigenmacher von Mittenwald	Dorfkomödie in drei Aufzügen	Geschrieben unter Mitarbeit Hans Neuerts 1884
Die Hochzeit von Valeni	Schauspiel in 4 Aufzügen	Geschrieben 1888 unter Mitarbeit Marco Brociners
Auf der Alm	Bergidyll	Gelegenheitsarbeit für ein Kindertheater
Auf der Höhe	Schauspiel in 4 Aufzügen	Geschrieben 1892. Nur als Manuskript erschienen
Mirjam (das Maifest)	Oper in 3 Aufzügen	Musik von Heuberger 1894
Meerleuchten	Schauspiel in 4 Aufzügen	Geschrieben 1896

Tabelle: **Die Bühnenwerke Ludwig Ganghofers. II. Teil.**

Titel:	Bezeichnung und Art:	Bemerkungen:
Der Pflaumenhandel	Lustspiel in 4 Akten	Neubearbeitung des Lustspiels „Die Falle“ (1891). War 1881 erschienen unter dem Titel „Wege des Herzens“ und geht zurück auf ein Schauspiel in 5 Akt „Politik und Liebe“. Geschrieben 1901, ursprünglich unter der Bezeichnung „Ländliches Drama“
Der heilige Rat	Komödie aus dem Volksleben	
Sommernacht	Schauspiel in 3 Akten	
Geisterstunden a) Neues Leben b) Brunnengruppe c) Das Recht auf Treue	3 Spiele in Versen	Geschrieben 1907
Die letzten Dinge a) Das Testament b) Der Scheideweg c) Tod und Leben	Zwei Komödien aus dem Volksleben mit einem Zwischenspiel	Herausgegeben 1912
Segen des Irrtums a) Neue Blüte b) Die Depesche c) Das falsche Maß	Drei Einakter	Herausgegeben 1917

Hauptteil.

I. Das Dialektstück.

1.

Das Bauernstück als Ausgangspunkt seines Schaffens.

Das Ensemble der bayerischen Dialektschauspieler das den Namen „die Münchener“ führte, war gegründet. Wie konnte nun diese Truppe auf Ludwig Ganghofers künstlerischen Lebensweg bestimmend einwirken? Wiederum durch eine zufällige Begegnung. Ganghofer weilte in Berlin und sah ein Gastspiel der „Münchener“ im „Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater“ an. Man spielte den „Schlagring“ von Hans Neuert und die „Gundl vom Königssee“ von Bonn. Die Stücke hatte schlechten Erfolg und mißmutig saßen die Schauspieler nach der Vorstellung beisammen. Ganghofer, dem der heimatliche Laut in der Fremde willkommen war, gesellte sich zu ihnen und sprach sich darüber aus, wie die Stücke beschaffen sein müßten, um Erfolg zu haben: „Ihr quält euch nutzlos mit diesen dramatisierten Dorfgeschichten ab, die auf dem Theater zäher Gummi bleiben. Ihr braucht gesunde, vollblütige Stücke, gut gearbeitet, mit neuen Stoffen, die man frisch herausholt aus dem wirklichen Volksleben, mit neuen, originellen Figuren, die in Humor und Ernst eurer künstlerischen Individualität entsprechen und in Farbe und Linien von der gleichen heimatlichen Naturtreue sind, wie euer meisterhaftes Spiel. Solche Stücke müßt ihr haben. Dann wird sich Aufgabe

und Arbeit in eurer Kunst zu einem harmonischen und wertvollen Ganzen verbinden[1])". Und unbewußt wurde diese Anregung zu seinem künstlerischen Programm, zur Richtlinie für sein weiteres Schaffen; denn der Impresario bat darauf hin Ganghofer, doch ein solches Stück zu schreiben, wie er es vorhin in Umrissen angedeutet hatte. Der Antrag wurde zunächst abgelehnt: „. . . ich hatte noch keine Zeile Dialekt geschrieben. Und nun gleich ein ganzes Stück? In einer Mundart, die für mich als Schwaben halb wie eine fremde Sprache war? Nein das geht nicht . . . . . und ich wollte doch auch ein bißchen „höher" hinaus, wollte auf den Kothurn und Soccus steigen, nicht in die lederne Hose schlüpfen . . . ." Später aber in München greift er den Gedanken wieder auf und auf Zureden des Schauspielers Hans Neuert schrieb Ganghofer in neun Tagen im Jahre 1880 sein erstes Dialektstück, das Volksschauspiel „der Herrgottschnitzer von Ammergau".

Fragen wir uns, wie kommt Ganghofer so plötzlich dazu, scheinbar sich ganz umzustellen, seine Pläne zu ändern? Wirklich durch einen Zufall? Nein ich glaube, daß dies seine tiefere Begründung hatte, daß diese Unterredung wohl der Anlaß, nicht aber die Ursache war. Er, der Förstersson, ein echtes Jägerkind, war vertraut mit den Geheimnissen der Natur, kannte die Urwüchsigkeit der Bauern, ihre Sitten und Gebräuche; Erinnerungen aus der Heimat stiegen in ihm auf und so kam seine Eigenart zum Durchbruch, seine Begabung fand ihre richtige Ausdrucksform. Zu diesen Naturgaben gesellte sich noch eine gründliche wissenschaftliche Ausbildung, die ihn auch wieder, in seinen Studien und Arbeiten über Fischart (Johann Fischart und seine Verdeutschung des Rabelais, literarische Studie. Th. Ackermann München) auf das Volkstümliche hinwies. Ludwig Ganghofer ist eine selbständige Erscheinung und gerade sein erstes Stück ist frei von fremden Einflüssen und überragt bedeutend die bisherige Art des bayerischen Dialektstückes. Er selbst schreibt darüber: „Diese Heimatkünstler wurden groß bei den bescheidenen Aufgaben, die sie vorfanden — sie spielten Prüller, Schleich, Müller

1) Aus „Lebenslauf eines Optimisten". S. 104.

und Schmid. Das waren die Muster, die ich vor mir sah, als ich begann. Ich wollte diesen Mustern weder nachgehen, noch hatte ich den bewußten Ergeiz, über sie hinauszuklettern. So richtig wußte ich selber gar nicht, was ich da machte. Ich nahm, was kam — und gab, was ich besaß". Die Uraufführung des „Herrgottschnitzer von Ammergau" war am 11. März 1880 im „Gärtnertheater" in München und fand bei Presse und Publikum begeisterte Aufnahme. Die „M. N. N." vom 13. März 1880 schreiben: „Der Herrgottschnitzer von Ammergau fand im Theater am Gärtnerplatz bei fast ausverkauftem Hause eine so günstige Aufnahme, daß man erwarten darf, diese heitere und gemütliche Novität werde bald zu den beliebtesten Repertoirstücken gehören". Hier möchte ich auch eine Berliner Kritik einflechten, die uns noch einmal ein Bild von dem künstlerischen Stand der damaligen Bühnen gibt und zugleich zeigt, daß man Ganghofer auch im Norden richtig als urwüchsigen bayerischen Volksdichter von neuer, eigener Art erkannt hat. In der „Gegenwart" (Band 25 Seite 301 Jhrg. 1884) heißt es: „Der fast alljährliche Besuch der „Münchener" ist im Berliner Theaterleben eine feststehende Institution geworden. Und eine stets freudig und allgemein begrüßte. Unser Publikum weiß, daß es sich da von den überreizten Effekten der französischen Komödie, den schalen Spässen der Posse und Operette, den verlogenen Figuren und Empfindungen des jüngstdeutschen Lustspiels und zumal von den Mätzchen der landläufigen Schauspielerei erholen kann. Bei den Münchenern ist es sicher, allezeit eine erfrischende Einkehr in ein farbenbunt blühendes, kerngesundes Volkstum zu halten, das die volle Eigenart der rein germanischen Rasse bewahrt hat, eine kräftige, klangreiche Sprache von echt poetischer Urwüchsigkeit zu hören und Schauspieler agieren zu sehen, deren Kunst reinste Natur und doch kein bloßes Abschreiben der bäuerlichen Roheit, kein gemein naturalistisches Porträtieren ist. Freilich darf man nicht mit hohen literarischen Ansprüchen kommen. Bisher enthielt leider das Gastspiel — Repertoire der Münchener, das in Ganghofers „Herrgottschnitzer von Ammergau" seinen gelungensten Ausdruck gefunden, bloße Schauspieler-

stücke, die oft im Theaterconventionellen stecken bleiben . . .“ Wollen wir noch das Urteil eines Berufenen folgen lassen nämlich das Berthold Auerbachs, (in einem Brief an Jakob Auerbach 7. Juni 1880) der seine Eindrücke in folgenden Worten zusammenfaßte: „Gestern sah ich ein Stück der Münchener Schauspieler; den „Herrgottschnitzer von Ammergau“, ein Stück ganz im Dialekt, auch in den Empfindungen voll warmer Naturlaute und überhaupt ganz naturalistisch, dabei aber mit geschickten theatralischen Contrasten und auch einigem theatermäßigen Aufputz. Ich konnte erst lange nach Mitternacht zur Ruhe kommen, so bis aufs Tiefste erregte mich diese neue Fassung des Volkslebens. Es ist offenbar, es ist ein Schritt weiter geschehen, als ich wagte oder vielleicht konnte; dennoch glaube ich, daß meine Haltung und Fassung mehr der Dauer der Kunst entspricht“.

Heute versetzen uns solche Kritiken und Auffassungen einigermaßen in Verwunderung; wir verstehen sie aber, wenn wir sie aus dem Geiste der Zeit heraus betrachten und erfahren, daß ein Anzengruber damals in Deutschland nicht verstanden wurde und seine Werke teils der landläufigen Produktion minderwertiger Stücke gleichgestellt, teils überhaupt nicht beachtet wurden. Hören wir, wie die Kritik in München sein Volksstück „Der Fleck auf der Ehr“ einschätzte. Die „Augsburger Abendzeitung“ vom 5. Okt. 1889 schreibt: „Anzengrubers „Fleck auf der Ehr“ feierte heute abend seine erste Aufführung und errang sich etwas mehr als einen Achtungserfolg. Alles in Allem ist diese Bauernkomödie nicht dazu angetan, die Reihe der vortrefflichen Gebirgsstücke, mit denen unsere „Münchener“ unter Herrn Hofpauers Leitung bisher wohlverdienten Ruhm geerntet, um eine gleichwertige Perle zu vermehren; die dramatische Novelle Anzengrubers entbehrt des dramatischen Schwunges allzusehr . . . . das sind Dinge, die man in Kauf nehmen muß, ohne dadurch besonders befriedigt zu werden. Kurz, Maximilian Schmids und Neuerts Bauernkomödien stehen unverhältnismäßig hoch über dem Anzengruberschen „Fleck auf der Ehr“ . . . . . Manche ernste Szenen erregten beim Publikum lebhafte Heiterkeit — es ist das auch ein Beweis für den Mangel der drama-

tischen Kraft, die nicht im Stande ist, den Zuschauer völlig zu illusionieren. Die einzelnen Scenen für sich, wie die Charakterzüge der Personen und die ihnen in den Mund gelegten humorvollen „Schlager“ werden stets beifälliges Publikum finden und darin liegt die Bürgschaft für den dem „Fleck auf der Ehr“ prophezeiten „Weg über die Bühnen“. Die Bekanntschaft unseres deutschen Publikums mit den Stücken der „Münchener“ dürfte diesen Weg immerhin etwas erschweren . . . . . .“

Wie erklärt sich einerseits dieser Mißerfolg Anzengrubers und anderseits der große Erfolg Ganghofers? Das Publikum dieser Zeit hatte verlernt sich mit ernsten Problemen auf dem Theater zu beschäftigen; sein Geschmack war durch die schlechten und seichten Unterhaltungsstücke verflacht; das, was uns jetzt Anzengrubers Stärke bedeutet, daß nämlich seine Volksstücke wirkliche Dramen sind d. h., daß seine Bauerngestalten aus ihrem Wesen heraus konseqent handelnd ihr Schicksal erfüllen und so Träger sittlicher Probleme sind, indem sie Repräsentanten des allgemein Menschlichen werden, das alles war dem Geschmack der großen Masse damals mißliebig[1]). Anzengruber gab viel zu denken, Ganghofer dagegen machte es leichter und darum für sein Publikum schmackhafter; freilich liegt darin die Schwäche Ludwig Ganghofers, sodaß wir ihn nicht einen Dramatiker, sondern nur einen Bühnendichter nennen dürfen; es ist dies kein Vorwurf für ihn, denn seine stärkste Seite liegt ja auf dem Gebiete des volkstümlichen Romans. Aber er erhebt sich als „Bühnenschriftsteller“ doch weit über den Durchschnitt und wenn ihm auch nicht der große Wurf eines Anzengruber gelang, so bietet er im einzelnen doch soviel dichterisch Schönes, leistet vom Standpunkt des Theaters aus betrachtet so viel Geschicktes,

1) „Lebenslauf eines Optimisten“ Seite 119 und folgende: „Und wie hätten die deutschen Bühnen sich für Anzengruber mit gerechter Schätzung seines Wertes begeistern sollen in einer Zeit, in der ihn die Wiener selbst schon wieder fallen ließen . . . Noch viele Jahre später als man überall schon wußte, wer Anzengruber war, sagten die Münchener Dialektschauspieler von ihm und seinem Werk: „Dös is ebbes Fremds für uns, dös liegt uns net“.

daß es ungerecht wäre, an dem Ausgangspunkt seines Schaffens vorüberzugehen. Und wer weiß, ob Ludwig Ganghofer auf dem Gebiete des volkstümlichen Romans das geworden wäre, was er heute ist, wenn er nicht damals im Volksstück auf der Bühne seinen ersten Erfolg gehabt hätte.

Wie stand nun Ganghofer selbst zu Anzengruber? Ich glaube, bei aller Verehrung und Hochschätzung, die er dem Meister entgegenbrachte, hat er ihn in seiner ureigensten Bedeutung doch nicht ganz verstanden; schließlich fehlte ihm auch der nötige zeitliche Abstand dazu, den wir heute besitzen um das gesamte Lebenswerk Anzengrubers zu erfassen. Wohl kannte er neidlos die Überlegenheit Anzengrubers an, fühlte, daß dieser Neues geschaffen, aber der Irrtum liegt in der Verkennung des Volksstückes überhaupt. Er verbindet mit dem Ziel des Volksstückes nicht den Ehrgeiz des Dramatischen, das wir heute als das Wesentliche von Anzengrubers Volksstücken betrachten. Daß er das Volksstück als eine künstlerisch weniger verpflichtende Gattung betrachtete, beweist uns seine schon zitierte Äußerung (als er aufgefordert wurde Dialektstücke zu schreiben): „ . . . . . ich wollte doch auch ein bißchen „höher“ hinaus, wollte auf den Kothurn und Soccus steigen, nicht in die lederne Hose schlüpfen“. Über Anzengruber schreibt er im „Lebenslauf eines Optimisten“ (S. 120): „An Anzengrubers Schaffen war nie etwas volkstümlich Typisches. Er hat auch eigentlich nie das wirkliche Volk geschildert, weder das Wiener Volk, noch das Volk der Berge, noch den Bauer überhaupt. Es war doch auch sein Dialekt etwas von ihm selbst Erfundenes. Ein geborener Dichter, schuf er neue Bilder und Gestalten aus seinem eigenen Fleisch und Blut. Und diese Gestalten waren sieghaft, weil ihr Schöpfer ein starker und tiefer Mensch war. Aber die heitere Behaglichkeit der Münchener Dialektschauspieler, die auf der Bühne auch im Zorn noch Reserven der Gemütlichkeit behielten, welche lebten und leben ließen — für die heimatliche Eigenart dieser Schauspieler blieben die Anzengruber'schen Gestalten immer fremdsprachige Wesen. Klang und Farbe der bayerischen Heimat kamen in diesen Schauspielern dem Andersgearteten nicht entgegen“.

2.
Die Ganghofer'sche Bauerngestalt.

In der dichterischen Behandlung des Bauern kann man zwei Standpunkte einnehmen. Entweder, von der städtischen Kultur ausgehend, den Bauern als Kontrastfigur hinstellen, oder ihn absolut betrachten, d. h. voraussetzungslos. Die erste Art der Darstellung klammert sich hauptsächlich an äußerliche Absonderlichkeiten des Bauern. Ländliche Sitten und Gebräuche werden dem Städter teils als Muster entgegengestellt in Zeiten der Dekadenz, teils dienen sie dem Spott und Hohn des sich über den Bauern erhaben dünkenden Städters. So finden wir den Bauern im allgemeinen auf der Bühne bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts. Es existierte nur das ländliche Kostüm, die Seele hauchte erst Anzengruber den Gestalten ein. Ihm war nicht das Ländliche an sich das Wesentliche, sondern das Menschliche. Das Ethnographische, wenn wir es so nennen wollen, ist ihm nur Mittel zum Zweck; der Bauer steht bei ihm im Mittelpunkt der Welt. Er schrieb Bauernkomödien, weil sie, wie er selbst sagt, dem Stoffe nach nirgends ander hinverlegt werden konnten.

Wie sind nun Ganghofers Bauerngestalten? Sie sind zwiespältiger Natur. Gewiß steht er dem Bauer viel näher wie seine Münchener Vorgänger (mit Ausnahme Franz Prüllers, 1804—79) gewiß sind seine Bauern Menschen wie wir sie in den bayerischen Bergen antreffen, aber wir sehen trotz vieler guter Gestalten doch vielfach eine rosige Färbung in den Charakteren, merken eine Verwässerung der Gefühle und eine Anlehnung an das Sentimentale. Wir spüren oft zu sehr die Hand des Verfassers; die Konflikte die sich vor uns abspielen, entspringen nicht mit eisener Notwendigkeit aus den Charakteren, sondern sind vom Verfasser gewollt und wirken daher unecht.

Woher kommen die Erscheinungen? Wir sehen darin die typische Stellung des damaligen Städters zum Land. Aus eigener Erfahrung kannte man die Bauern noch sehr wenig, man sah nur Äußerlichkeiten, freute sich wohl manchmal über ihre

Gebräuche und Nationaltänze oder aber machte sich über ihre Tölpelhaftigkeit lustig. Man umgab das ganze Bauernwesen mit einem romantischen Zug und so wollte man es auch auf der Bühne sehen. Die wahre Natur des Bauern durfte nur insoweit ohne Färbung und Zurechtstutzung wiedergegeben werden, als sie den Städter in irgend einer Weise zu rühren oder zu erheitern vermochte. Der wirkliche Bauer wäre ja viel zu roh und derb gewesen, das Wichtigste war die ländliche Umgebung. Die Wirkung des Zeitstiles des Realismus auf das Bauernstück ist also vor Anzengruber nur eine sehr oberflächliche und immer noch romantischen Stimmungen unterworfen. Alles in allem können wir diese Erscheinungen als eine gewisse Sehnsucht zum Idyll bezeichnen. Der von der Kultur beengte Städter sah in diesen „ländlichen Gemälden" sein heimliches Lebensideal. Bei Ganghofer tritt diese Einstellung am klarsten zu Tage in einem kleinen Gelegenheitsstück „Auf der Alm", das er selbst als Bergidyll bezeichnet. Dies gehört in die Gattung jener ländlichen Liederspiele, die für die Entstehung der Bauernstücke von großer Wichtigkeit waren. An Seidls „Letztes Fensterln" und Baumanns „Versprechen hinterm Herd" schließen sich Franz Prüllers Stücke an („Die schöne Klosterbäuerin", der „Toni und seine Burgei"), die zum ersten Male den Bauern in den Mittelpunkt einer größeren Bühnenhandlung stellen und die nicht ohne Einfluß auf Anzengruber waren. Ludwig Ganghofer, von Anzengruber zunächst unberührt, knüpft an den idyllischen Charakter der älteren Richtung an; daher finden wir diese „rosige Färbung" hauptsächlich in seinen ersten Stücken, später um die Wende des 19. Jahrhunderts treten uns mehr Gestalten von ursprünglicher, bergfrischer Lebendigkeit entgegen, ohne Manieriertheit.

Unter den wichtigsten einzelnen Figuren seiner Dialektstücke sind merkwürdigerweise die jungen Bauernburschen fast durchwegs zu weichlich und rührselig geraten. Ein bayerischer Gebirgler, der, wie der Titelheld Pauli im „Herrgottschnitzer von Ammergau", sich von der Angebeteten ständig abweisen und beschimpfen, ja sogar auf dem Tanzboden ohrfeigen läßt, ist doch wohl eine Ausnahme; auch dürfte ein echter Ammergauer Bild-

schnitzer kaum seine Kunst so gering einschätzen wie der Pauli; als ihm der Wirt ein geschnitztes Kruzifix abkauft heißt es:

„Wirt: Schön hast dein Sach wieder gmacht! Bin recht z'frieden! Und was is nachher d'Schuldigkeit?

Pauli: Das steht bei dir! Zahl was d'magst! Und wann d'nix hergibst, nachher is auch recht!„

An einer andern Stelle sagt seine Mutter zu ihm über die von ihm geliebte Loni:

„Mutter: . . . . . hint und vorn halt dich's Deandl für an Narren und macht dich vor alle Leut spöttisch.

Pauli: Sie meints net so!

Mutter: Jesses, Jesses! Sie meints net so! Da möcht ich mich doch gleich bucklet lachen."

Oder wie Loni ihm Vorwürfe macht, weil er sie zum Vorbild für seine Madonna genommen hatte, finden wir ihn wiederum weichlich und unentschlossen.

„Loni: . . . i brauch mich net von dir ausschnitzeln z'lassen!

Pauli: Wann ich g'wußt hätt, daß dir's net recht wär oder daß's dich gar verschmachten kunnt, nachher hätt ich's eh net tan! — Wirt! Schieb ihn in Ofen eini, ich mach dir an andern!

Wirt: Was dir net einfallt! Dér kommt 'nauf ins Eck und kein anderer.

Baumiller: Das will ich auch hoffen, denn der Christus da ist a Meisterstück!

Loni: A Meisterstück! Daß i net lach!

Pauli: Schau Loni, wenn du schon dein Übermut auslassen willst an mir, so tu's in Gottesnamen. Wann aber nur net noch amal a Zeit kommt, wo's dich reut."

Und wenn er nun gar nachdem sie ihm auf dem Tanzboden vor allen Leuten grundlos ins Gesicht schlägt und er wohl zunächst aufbegehrt, bald darauf aber diese Schmach vergißt und sie heiratet, so können wir diese Figur nicht lebenswahr nennen. Ganghofer hat diese Episode mit der Ohrfeige übrigens willkürlich von einem Erlebnis seiner Großtante übernommen. Dr. Bernhard Rost schreibt in seiner Abhandlung „Entstehung und erste Aufführungen von Ludwig Ganghofers „Der Herrgottschnitzer von Ammergau" (S. 12—13): Neben dem Lehnl stand Ganghofers Großtante, die Staatsrätin Knapp, in der die Liebe nach einer Ohrfeige entbrannt war, die der ernste, zurückhaltende Freier einst dem wilden, rassigen Mädchen zum Ausgleiche für eine herausgestreckte Zunge verabreichte. Und — so dachte der Doktorkandidat Ganghofer — wenn im Odenwald (von dort stammte die Staatsrätin) ein Freier das trutzige Mädl hauen konnte das er lieb hatte, warum sollte im bayerischen Ammerlande nicht ein trutziges Mädel den Burschen ohrfeigen können, von dem es geliebt wurde?"

Ähnlich wie Pauli ist auch die Figur des jungen Bauernburschen Vitus im „Geigenmacher von Mittenwald" gezeichnet; er kehrt von der Wanderschaft zurück und findet seine Geliebte mit seinem besten Freunde Beni verheiratet; kaum, daß bei der ersten Begegnung tragische Töne angeschlagen werden und durch einen Kuß immerhin ein Ansatz zu einem Konflikt gegeben wird, fügt er sich im nächsten Augenblick mit stiller Ergebenheit in sein Los:

„Vitus: Und grad der Beni hat's sein müssen! (Hart lachend!) Der gute Kamerad! Und derweil ich fort bin und plag mich — (lacht wieder).

Afra: Vitus da tust ihm unrecht! Der mag dich. Hätt er sich auskennt, der hätt uns lieber noch g'holfen. S'Elend is uns halt fürgsetzt gwesen.

Vitus: (Nickt) Und da muß man's haben.

Afra: Fallt a Ziegel vom Kirchturm und derschlagt ein. Bricht am Wagen a Rad und schmeißt ein in

Graben eini! — Aba der Beni? Der hat kei Schuld. Und soll net leiden drum. Ich will ihm's Haus versorgen — und — und's ander alles, wie man's gschworen hat in der Kirch — es muß halt sein!

Vitus: Freili ja! Jetzt machen wir's allweil nimmer anders! — — Pfüet dich Gott halt!"

Gewiß ist es möglich, daß ein junger Bursche so handeln kann, aber es müßte mit anderen Worten ausgedrückt werden, so wirkt eben Vitus unecht als bayerischer Gebirgler. Kaum besser ist die Figur des Gatten Afras, Beni, der den eben zitierten Vorgang belauscht hat und den Entschluß faßt zu sterben. Darüber wird noch im Kapitel „Motive und Handlungsführung" zu reden sein. Etwas lebenswahrer, wenn auch ziemlich sentimental, erscheint uns der jugendliche Liebhaber Friedl im „Jäger von Fall". In einigen Szenen jedoch kommt er nicht über die Schablone der oben genannten Figuren hinaus, so besonders, wenn er der geliebten Sennerin seine Liebe nicht zu gestehen wagt:

„Lenzl: Kurasch, sag ich dir, Kurasch! Schenier dich net, sag's ihr grad außi!

Friedl: Kurasch! Du hast gut reden! Haushoch über a Wand abispringen — da hätt ich Kurasch genug. Aber da —".

Auf bäuerliche Echtheit können auch die beiden Burschen Fabian und Deodonat in „Der heilige Rat" keinen Anspruch machen, die allerdings nur Nebenfiguren sind und die Handlung wenig beinflussen.

Verhältnismäßig am besten ist die allerdings auch nur kleine Rolle des Wastl Freislederer in der einaktigen Dorfkomödie „Tod und Leben". Hier sehen wir wirklich einmal einen frischen, lustigen Naturburschen, frei von Manieriertheit und Retousche.

Betrachten wir jetzt die Gegenspielerinnen der jungen Liebhaber, die wir vom Standpunkte der Bühne aus die jugendliche Liebhaberin nennen wollen. Sie ist im Durchschnitt zu un-

bestimmt getroffen in ihrer Mischung von Barschheit und Sentimentalität, was eben durch den Kontrast des weichlichen jugendlichen Liebhabers noch mehr auffällt. So ist zum Beispiel die Loni im „Herrgottschnitzer von Ammergau“ eine problematische Natur, weder ganz schlecht, noch ganz gut und am Schluß erscheint sie wie umgewandelt weich, ohne jede Erklärung dieses Zwiespaltes in ihrer Natur. Im zweiten Akt sagt sie zu der Mutter Traudl des sie anbetenden Pauli:

Traudl: Ja, und in der Lehnhardikapellen war ich auch und hab für mein Buaben bet.

Lehnl: Beim Lehnhardi? Beim Heiligen fürs Vieh?

Loni: Das ist der recht Heilige für dein Pauli!

Traudl: Sollst es ihm net gar so kochen, Ich weiß bald nimmer, was ich damit anfang.

Loni: Schau, daß er fort geht! Es soll a Land geben, wo Lappen leben . . . da paßt er hin!

Traudl: . . . . daß er verliebt is, das wird wohl kein Sünd sein.

Loni: Na Sünd is keine, aber aufstecken kann er's wenn er mag. Ich kann kein Mannsbild net leiden, das allweil rumgeht wie a Henna, die den Zipf hat . . .“

Später äußert sie sich ähnlich Lehnl gegenüber:

Lehnl: Kannst jetzt für den Buaben gar kein freundlichs Wörtl finden?

Loni: Laß mir mei Ruh und fang net wieder an von dem Leimsieder! Du kannst viel zu mir sagen . . . wenn d'aber sonst nix z'reden weißt, nachher kannst mich fuchtig machen“.

Dies nur einige Beispiele. Am Schlusse des dritten Aktes gibt sie Pauli noch, wie schon bei dessen Charakteristik erwähnt, auf dem Tanzboden eine Ohrfeige und nennt ihn einen schlechten

Menschen. — Dann kommt im vierten Akt der plötzliche Umschlag in ihrer Gesinnung, unmotiviert, unglaubhaft:

„Pauli: . . . . und jetzt kommst und willst mein Lieb z'Hilf nehmen, um mich von meiner Heimat z'treiben, von Mutter und Haus. Loni das is grundschlecht!

Loni: Pauli ich bitt dich um Gotteswillen, glaub so was net von mir! Wenn ich mich hab überreden lassen, daß ich dir zured, so war's weil ich überzeugt bin, es wär besser, für dich, wennst gingst.

Loni: Wenns wirklich a beschlossene Sach is, daß gehst . . . nachher — nachher kunnst mir doch noch zum Bhüt Gott dein Hand geben?

Pauli: (eilt freudig auf sie zu) Loni! (Plötzlich hält er inne) Na! Das geht ja doch net, daß ich die Hand druck, die nach mir gschlagen hat.

Einige Zeilen später endlich heißt es:

Pauli: . . . . . und schau — alles ließ sich wieder gut machen, wenn du nur den richtigen, festen Willen hättst dazu . . . und tätst dich ein bißl zammanehmen.

Loni: So sag mir doch grad, wie!

Pauli: Wenn d' mit mir Hand in Hand zur Kirchen gingst und auf die Frag vom geistlichen Herrn, ob mich haben magst fürs ganze Leben, vor alle Leut recht laut sagen tätst: Ja! . . . Willst das Loni?

Loni: Ja, ja ich will! Und so laut will ich's sagen, daß deine geschnitzten Heiligen selber a Freud dran haben sollen! . . . Da hast mich mit Leib und Seel; du guter, du treuer Bursch!"

Ganghofer selbst scheint diese zu plötzliche Änderung der Gesinnung empfunden zu haben und will sich dem Zuschauer

gegenüber rechtfertigen indem er im fünften Akt die Traudl sagen läßt:

„Ja, ja . . aber's Ganze is mir halt doch z'schnell gangen; s'Madl hat ja umgschlagen wie's Wetter im April".

Nicht so grell gezeichnet, d. h. motivierter ihrer Barschheit tritt uns die Afra „im Geigenmacher von Mittenwald" entgegen. Sie, die die Liebe zu Vitus im Herzen trägt, wird auf das Zureden der Mutter einem anderen Manne, Beni, verheiratet und verweigert sich ihm am Hochzeitstage. Wohl ist in ihr ein Konflikt begründet, aber ihr Mann, der ja davon nichts weiß, ist uns also so aufmerksam und weich gegen seine Frau geschildert, daß uns deren unfreundliches Wesen auf die Dauer unangenehm berührt. Dafür nur ein Beispiel:

„Beni: Der (Vitus) hat dreinschlagen können. Und trotzwegen is er so viel gut und friedsam gwesen. —

Afra: (Schwül) Kunnst auch von was anderm reden!

Beni: So schau, es muß doch der Vitus jeden Augenblick kommen. Und da mußt doch dabei sein wann der Vitus . . . . .

Afra: Vitus, Vitus, alleweil Vitus! Fallt dir denn gar kein anderes Wörtl nimmer ein".

Aber auch hier hat Ganghofer, wie im „Herrgottschnitzer von Ammergau", nicht den Mut den Charakter konsequent durchzuführen; denn schon einige Seiten später erfolgt der Umschlag zur Sentimentalität:

„Afra: Beni? Gelt ich hab dich grad a bißl angfahren? Schau mußt net harb sein —

Beni: Ah na, na gwiß net —

Afra: Ich weiß schon, daß ich net bin, wie's recht is — und du bist so viel gut —".

Ziemlich farblos ist die Sennerin Modei im „Jäger von Fall", die unschlüssig zwischen zwei Verehrern, dem Wilderer

und dem Jäger steht und schließlich doch den braven Jägerburschen sich erwählt. Gut ist sie in ihrem Ausbruch, wo sie mit ihrem ersten Liebhaber, dem Wilderer, endgültig das Verhältnis löst. Hier schlägt Ganghofer zum ersten Male in diesem Stücke kräftigere Töne an:

„Du! Gstorben bist mir gwesen. Und begraben. Mir! Schon lang. Und von heut an is meim Kind der Vater verfault — und wenn's mich fragt amal, nachher weiß ich nimmer wie er gheißen hat. Schlecht wird mir wann ich dich anschau. Geh, sag ich dir!"

Die Bäuerin Magdalen in „Der heilige Rat" hat wohl in den meisten Szenen echte Töne von ausgeprägter Eigenart, doch auch in ihr vollzieht sich ein Wechsel im Charakter, der zu plötzlich erscheint; denn ein Ehepaar, das zwanzig Jahre in eisiger Gleichgültigkeit aneinander vorbeilebte, versöhnt sich nicht auf kurzes Zureden des Pfarrers und schwelgt auf einmal in Zärtlichkeit. Im ersten Akt spielt sich noch folgender Dialog zwischen den beiden Eheleuten ab:

„Magdalen: Wie gwesen bist amal. Und wie dich ausgwachsen hast!

Mettenleitner: D'Menschen können net allweil bleiben, wie s'sind. Da gehts wie mit die Bäum. Die stoßen halt auch's Laub ab, wenn's kalt wird.

Magdalen: Ja, Hans, kalt is worden zwischen uns".

Diese frostige Stimmung hält noch den ganzen nächsten Akt an, bis sie wiederum spontan nach einer kurzen Aussprache mit dem Pfarrer ins Gegenteil umschlägt:

„Magdalen: Hans! (Umklammert seinen Hals und küßt ihn mit heißer Freude).

Mettenleitner: Lenei! (Streicht ihr das Haar aus der Stirne) A Bußl -- als wären zwanzig Jahr net drübergangen — über unser Lieb! (Magdalen drückt

das Gesicht an seine Schulter). Lenei? Hats unserm Buben golten? Oder mir?

Magdalen: (Ohne aufzublicken) Nimm's, wie d'magst!"

Am besten sind Ganghofer die Figuren der alten Bauern und der ländlichen Originale gelungen. Manche davon stehen den Anzengruber'schen Gestalten nicht nach an Echtheit, Tragik und Humor.

Ausgezeichnet ist zum Beispiel der alte Sebastian Vurnegger in Ganghofers bestem Stück überhaupt, der einaktigen Dorfkomödie „Das Testament" aus dem Zyklus „Die letzten Dinge". Wie der, den Tod nah fühlende, reiche Bauer sich noch einmal in seinem Testament mit all denen, die ihm das Leben verbittert haben, einen Scherz erlaubt und sie scheinbar hoch bedenkt, in Wirklichkeit aber leer ausgehen läßt, dafür aber alle, die ihm treu gedient haben, als wirkliche Erben einsetzt, dies alles ist ganz vortrefflich geschildert und wird uns in späteren Kapiteln noch beschäftigen. Betrachten wir den Bauern selber. Auf dem Sterbebette sogar verläßt ihn der gesunde Humor nicht, der uns hier so tragisch anmutet:

„Vurnegger: Wer net lachen kann über sein Schaden, versteht sich auf's Leben net. Wer's Lachen net glernt hat, verschnauft als armer Teufel. (Lacht vor sich hin) Also Herr Notar! (Verzieht die Stirn, beißt die Zähne übereinander, streckt die geballten Fäuste)".

Der Notar verliest darauf das soeben verfaßte Testament. Erwähnenswert sind die Bemerkungen, die Ganghofer in prägnanter Kürze und Treffsicherheit Vurnegger zwischen dieser Verlesung machen läßt:

„Notar: Bestimmung zwei —

Vurnegger: (rasch) Den billigsten Sarg, ungestrichen, ganz Natur, die kleinste Begräbnistax, kein Sums und kei Leichenred, gar nix, abilassen, zuschütten! (Macht mit der Hand ein Kreuzzeichen und spuckt

gegen die Füße) Pfui Teufel! — Und kein Leichenschmaus. D'Leut saufen sich eh gnug Räusch an! Weiter!

Notar: Bestimmung vier: Dem hiesigen Armenhaus vermache ich 50000.— Mark, mit der Verfügung, daß die Zinsen jährlich aufgebraucht werden müssen und nur für die Beköstigung der Armenhäusler verwendet werden dürfen.

Vurnegger: Die alten Hascherln sollen auch amal was Guts haben!

Notar: Wenn aber kein Armenhäusler vorhanden ist?

Vurnegger: Für zweitausend Mark im Jahr is allweil einer da. (Lacht) Passen S' auf, da kriegen die Leut an Ehrgeiz aufs Armenhaus! Der Bürgermeister tut gleich sei' alti Mutter eini! — Weiter! Bestimmung fünf!"

Gegen das Pfarramt läßt er seinen Zorn aus, indem er ihm ein Paket mit der Aufschrift 100.000.- Mark vermacht, daß aber in Wirklichkeit nur ein Gebetbuch und einen Rosenkranz enthält. Er hat diese Bestimmung gewollt, weil der Pfarrer seine beiden verstorbenen Kinder in ungeweihter Erde bestattet hatte, da sie noch nicht getauft waren. Ergreifend wirkt, wenn er etwas später diesen Punkt des Testamentes dadurch aufhebt, daß er den jungen Kaplan, den er zum ersten Mal sieht und der ihm ganz anders als die übrigen erscheint, das Päckchen in den Ofen werfen läßt. Er freut sich, daß dieser glaubt, damit eine gute Tat vollbracht zu haben, obwohl doch, das Gegenteil der Fall zu sein scheint. Der Höhepunkt ist die darauffolgende Scene, die uns die Bekehrung des bisher verstockten Vurnegger zeigt:

„Vurnegger: Und tun S' mir halt noch an Gfallen!

Kaplan: (Rasch zu ihm) Gerne!

Vurnegger: (Beide Hände streckend) Legen S' ihre zwei jungen warmen Händ in meine zwei dürren kalten

Pratzen eini! (Kurzes Schweigen) Jetzt weiß ich, was a Segen is!

Kaplan: (In tiefer Bewegung) Vurnegger?

Vurnegger: A Segen für's Leben is a guter, verträulicher Mensch, der einwendig sauber is und raten und helfen möcht! Können braucht er's gar net. Bloß mögen muß er".

Als Beispiel für seinen sarkastischen Humor möchte ich nur die Stelle anführen, wo Vurnegger das Nahen der ersten gierigen Erben ankündigt:

„Vurnegger: Da bin ich neugierig drauf! Komm her Duxer! Stoß an mit mir! Vivat hoch du liebe, bucklete Welt! Und pfüet dich Gott für ewige Zeiten! (Man hört rechts draußen Gepolter und Stimmenlärm) Da lus! Die ersten Mistkäfer krabbeln schon eini durch 'n Hausgang!"

Ein echt bäuerlicher Zug geht auch durch den letzten Teil dieser „Trilogie" nämlich „Tod und Leben". Allerdings treten hier die einzelnen Gestalten nicht so hervor, da so ziemlich jede Rolle die gleiche Länge und Bedeutung aufweist. Aber auch in diesem Einakter sind es die beiden alten Bauern Schwaighofer und Koblechner, die unsere Beachtung verdienen. Der erste ist der Gatte, der zweite der Vater der soeben beerdigten Frau Schwaighofer. Man sitzt im Wirtshaus beim Leichentrunk, am Nebentische nimmt eine Taufgesellschaft Platz. Die Charaktere sind frei von Sentimentalität, wohl ein bischen karikiert, aber mit einer solchen Realistik herausgearbeitet, sodaß sie den Gestalten Ludwig Thomas ebenbürtig sind. Wie die beiden sich zuerst in traurigen Betrachtungen ergeben, allmählich fast ins Handgemenge kommen und wie schließlich der „tieftraurige" Wittiber sein Herz für eine junge, hübsche Kellnerin entdeckt, will ich kurz mit ihren eigenen Worten wiedergeben:

„Wirt: Nur net verzagen! Es wird sich schon alles wieder machen.

Schwaighofer: (Durch die Zähne) Freilich, ja! Nach'm Hagel wachst allweil wieder ebbas. (Wendet sich ab)

Koblechner: Gegen Hagelschlag kann sich einer versichern. Wann der gütige Herrgott dreinschlagt, muß man sich ducken in Ergebenheit. Hart is dös allweil, daß ich mei' Tochter hab abisegnen müssen. Aber als a richtiger Christ bewahr ich an Gleichmut".

Lassen wir die zweite Phase der Unterredung folgen:

Koblechner: In Ruh laß mich! (Reißt sich los und schreit zum Tauftisch hinüber) Schwaighofer! Du! Wittiber! Schamst di gar net a bißl?

Alte Schwaighoferin: Laß mein Buben in Fried!

Schwaighofer: (Ärgerlich) Der Mensch wird doch noch a wengl aufschnaufen dürfen von der Kümmernis!

Koblechner: Da gehst ummi und tust dich betrübt herhocken, wie's a Mensch macht der a Bildung hat!

Schwaighofer: Ich mag net, jetzt grad mit Fleiß net! (Springt auf) Viel hab ich schlucken müssen in dene sechs Jahr. Gutmütig hab ich alles abigwürgt. Und der Mutter gib ich unrecht, weil s' heut a so unversöhnbar redt.

Alte Schwaighoferin: (Scharf lachend) So?

Schwaighofer: Ja! Aber — Koblechner — tu mich net reizen! Sonst künnt ebba mir amal abbas aussirutschen!

Koblechner: Ja Himmisakra!"

Endlich den Schluß, der uns die Verwandlung des Wittibers zeigt. Es ist ein Dialog zwischen Schwaighofer und der Kellnerin Burgl!

„Burgl: Schwaighofer?

Schwaighofer: Was, du liebe — ?

Burgl: Gfallen tust mir. Nimmst mich?

Schwaighofer: (Unter trunkenem Lallen) Ob ich dich nimm? — Dös sag ich dir in einem halben Jahr. Der Mensch muß an Furm haben — hat mein verflossener Schwiegervater allweil gsagt. Aber — (heiß) Madl · daß ich heut a Recht hab auf a Freud — wer dös net einsieht, müßt a schauderhaftes Rindvieh sein! (Will das Mädel küssen.)

Zwei alte Typen des Bauernstückes sind der ländliche Dorfcretin („l'innocent" der französischen Bauernkomödie), der nicht halb so trottelhaft ist, als er aussieht und dann der Loder und Hallodri, ein Bruder Liederlich mit gutem Herzen. Auch Ganghofer verwendet, wie teilweise Anzengruber, diese Figuren; nur finden wir sie bei ihm verfeinert, teils tragisch, teils sarkastisch und humoristisch als ländliche „Originale" vor. Zu den ersteren gehört der idiotische Lenzl, Modeis Bruder im „Jäger von Fall", der in seinen lichten Augenblicken, wenn er von seinem Unglück erzählt, oft ergreifend wirkt. Rührend ist auch die Liebe, mit der er an seiner Schwester hängt und wie er für ihre Ehre und Leben sein eigenes Leben aufs Spiel setzt.

Der philosophierende alte Pechlerlehnl im „Herrgottschnitzer von Ammergau" ist die beste Figur dieses Stückes und hat auch bei der Wiener Aufführung den Beifall Anzengrubers gefunden. Ganghofer schuf diese Figur in Erinnerung an einen Insassen des Armenhauses in Welden, wo er seine Jugend verbrachte. In seinen Vergleichen erinnert Lehnl manchmal an den Steinklopferhans in Anzengrubers „Kreuzelschreiber", dessen Schicksal er ja ebenfalls teilt. Stellen wir einmal beide in einer ähnlichen Szene gegenüber:

Bei Ganghofer:	Bei Anzengruber:
„Lehnl: Jetzt bist du die Gscheiter, weil auch so an alte Schaiten bist.	„Anton: Glaubst, wir san wie dö von Grundldorf? Bei uns Zwentdorfern richten die Weibsleut nix!

Traudl: Was ich?

Lehnl: Ja du! Siehst d'Schaiten sind akurat wie d'Menschen, die einen sind weich und klieben sich leicht, daß bloß a Druckerl brauchst, nachher hast es . . . die andern sind dir aber schon so hart, zäh und pechig, da kannst grad drucken, was d' magst und sie gehen doch net von einander. Dabei schneidst dich diemal noch in Finger auch."

Steinklopfershans: Ich weiß Ös seid's net von dem nämlichen Lehm wie die andern, Eng hat der Herrgott aus die Kieseln im Zwentdorfer Mühlbach g'macht.

Anton: Die ledigen Dirndln, wo die noch auskönnen, ah, das is a ander Sach' — die sein oft schneidig — aber sei du einmal Mon zu einer und spiel dein Herrn — um'n Finger kannst s'wickeln!

Steinklopferhans: Ja, wie a Leinwandfleckl, wann dich voreh g'schnitten hast."

Pechlerlehnl lebt wie Steinklopferhans auf Gemeindekosten, er wird zum Holzschneiden und anderen nierderen Arbeiten verwendet, dieser klopft Steine und beide verraten in ihrer Ausdrucksweise, in ihren Vergleichen ihr Handwerk. Zunächst erscheinen uns beide als lustige, zum Scherzen stets aufgelegte alte Burschen, werden aber später in der Erzählung ihres schweren Schicksals zu Repräsentanten gesunder Lebensbejahung. Bei dem Pechtlerlehnl verwendet Ganghofer auch erstmalig den signifikanten Namen, eine uralte Sitte des Volksstückes; wir finden ihn sonst noch im „Prozeßhansl" in den Namen Schlaucherl (für den Gemeindediener) und Lahndorfer (Lahn = Lawine). Anzengruber machte mehr davon Cebrauch z. B. Finsterberg, Hell, Lux u.s.w.

Ganghofers in der Anlage größte und bedeutendste Gestalt ist der Titelheld in „Der Prozeßhansl". Leider wird sein Schicksal nur bis zur Katastrophe geführt und löst sich unter Umgehung des Konflicktes in Rührseligkeit und Wohlgefallen auf. Er hätte sonst einem „Meineidbauern" ebenbürtig werden können.

Die Anzengrubersche Gestalt bekommt tragisches Interesse, weil sie nicht nur bemüht ist, der Justiz zu entgehen; nein,

den Meineidbauer drückt die Sünde, er verzehrt sich in Ge-
wissensqualen und als er in seiner Hoffnung auf Rettung sich
getäuscht sieht, da schreckt er aus Furcht vor Entdeckung auch
vor einer neuen Bluttat nicht zurück, für die sein eigenes Ge-
wissen ihn dann büßen und sterben läßt. Ganghofers Prozeß-
hansl hat sich auch im Kampf mit dem Gesetz aus Trotz zu
einer Tat verleiten lassen, die, wie bei Anzengruber, seinen Sohn
in Lebensgefahr bringt. Der tragische Konflikt ist also gleich.
Aber jetzt versagt Ganghofer plötzlich am Höhepunkt; bei Anzen-
gruber ist der Konflikt zur Katastrophe geführt und die Tragödie
mit dem dritten Akt zu Ende, bei Ganghofer folgt noch ein ver-
söhnender vierter Akt. Der Sohn erwacht wieder zum Leben
und verhilft seinem verschuldeten Vater wieder zu seinem Hof
und was so tragisch begonnen, löst sich in Wohlgefallen und
Sentimentalität auf. Ganghofer selbst hat diesen undramatischen
Schluß gefühlt und begründet ihn mit den Zeitverhältnissen. Im
nächsten Kapitel „Motive und Handlungsführung" werden wir
noch darauf zurückkommen. Hier wollen wir nur noch die an
und für sich ausgezeichnete Verzweiflungsszene des Titelhelden
(Lahndorfer) am Schlusse des dritten Aktes betrachten und sie
der gleichen Szene bei Anzengruber gegenüberstellen. Wir sehen
daraus, daß sie sich in der Wucht der Sprache und der Unheim-
lichkeit der Situation wohl mit Anzengruber messen kann. Er-
wähnt sei gleich jetzt schon, daß Ganghofer den „Meineidbauer"
noch nicht kannte als er seinen „Prozeßhansl" schrieb.

Ganghofer:	Anzengruber:
„Lahndorfer: (Steht da in wilder Verzweiflung um sich blickend; plötzlich ergreift er mit beiden Händen einen Stuhl an der Lehne, hebt ihn mit beiden Armen hoch empor und stößt ihn zu Boden, so daß krachend ein Fuß abspringt. Den Stuhl bei Seite werfend, ergreift er	Ferner: (Fährt mit wildem Auf-schrei empor) Franz!! — Trag ich leicht schon a Zeichen auf der Stirn? Was neugiert's nach mir her? Weg! (Wendet sich mit starrem Blick) Was solls? Aus jedem Winkel verfolgen mich Augen mit verwundrigem Gschau! Was wollt's mir ab-

das Stück Holz und schwingt es drohend empor). Naus, sag ich — naus aus meiner Stuben, alle wies da seids — naus sag ich — naus — oder es gibt an Unglück. Mein Buaben will ich haben — und allein will ich ihn haben — ganz allein — denn auf die Stund wo er mein g'hört, hab' ich g'wart' mein ganz' Leben lang. Last's mich allein mit mei'm Buaben! Gehts — sag' ich — gehts — oder —

(Das Zimmer wird leer, Lahndorfer wird einen Augenblick still, während dessen das Holzstück seiner Hand entfällt; dann stürzt er aufschluchzend vor Toni nieder; mit überströmender Zärtlichkeit).

Toni — Mein Herzensbua — ich bitt dich — um aller Heiligen willen — tu' mir das net an! Mach's nochmal auf deine Augen — grad an einzigsmal, und schau mich an mit ei'm guten Blick. So red doch — ich bitt dich grad a Wörtl sag' — an einziges, armseliges Wörtl, daß mir verzeihen willst, was ich an dir g'sündigt hab. Schau — du allein warst mein Glück und mein' Freud und all mein fragen? — Fort! — Hinaus! — (Indem er sich aufrafft, stößt er den Stuhl um, eine Staubwolke wallt auf, der Stuhl hemmt seinen Fuß).

Haha! Was steigst denn grau aus'm Boden auf, alter Erbfeind, warum nit in deiner Leiblivree — schwarz, ganz schwarz?! Bin ich dir z'gring oder bist meiner schon so gewiß? — Laß ab von mir! Wann ich's auch g'spür', wie mir deine Faust den Atem verlegt — wann ich's auch g'spür' wie Ottern sich kalt heraufwinden an mir — laß ab — dir laugne ich's — Gott alleinig will ich's g'stehen! Fort! Du mußt hinweg! Meinst ich künnt mich nimmer bekreuzigen? Schau her! (Versucht vergeblich die Rechte zu heben, zugleich fährt er mit der Linken in einem raschen, bebenden Strich über die ganze rechte Seite seines Körpers und stürzt mit dem Aufschrei: Jesus! zu Boden).

Bader: (der zugesprungen ist) Rennt's eins hinein ins Ort, sie sollen's Zügenglöckel läuten!

Stolz. Und jetzt liegst da — stad und blaß — und dein Herz will kein Mitleid mehr haben mit dei'm armen Vatern, dem alles tot und g'storben is, wenn du ihm stirbst — — — (Aufschreiend) Jesus — er macht d'Augen auf! (Er springt empor, wankt auf die Türe zu und reißt sie auf) Leutln — Leutln — kommt's rein (alles drängt in die Stube) — mei Bua is g'sund — mei Bua is g'sund. — (die letzten Worte verlieren sich in ein unverständliches Lallen).

Franz: (Sieht Lahndorfer wanken) Aber der Bauer, scheint's, is krank! (Er fängt Lahndorfer, der zusammenbricht in seinen Armen auf. Burgl eilt ihrem Vater zu Hilfe, während Lisl und Resl um Toni beschäftigt sind.)

(Der Vorhang fällt)".

Ferner: (etwas linkseitig sich aufstützend) Die Kreszenz . . . . . (stirbt)

(Gruppe-Zwischenvorhang.)

Damit haben wir die markantesten Gestalten in Ludwig Ganghofers Volksstücken betrachtet. Der Rest sind mehr oder weniger Neben- und Schablonenfiguren, die fast durchweg in das Kapitel Komik gehören. Nicht vergessen dürfen wir den „Pfarrer", der entgegen dem gewohnten Gebrauch im Volksstück, bei Ganghofer nur im „Testament" und in „Der heilige Rat" wesentlich hervortritt. Bezeichnend ist etwa folgende Stelle: (Der heilige Rat, Vorspiel) „Ja, ja, umsonst betet der Bauer kein Vaterunser. Da wird mit dem lieben Gott gehandelt wie mit dem Jud!" Oder: Zu viel, Seehoferin, zu viel ist's! Beten ist gut viel beten

ist besser. Aber gar zu viel beten? (Schüttelt den Kopf) Unser Herrgott ist ein seelenguter Mann. Aber wenn man ihn allweil am Kittel reißt, so wird's ihm halt auch zuwider".

Wenn wir die Ausführungen dieses Kapitels zusammenfassend überblicken, so können wir vom dramatischen Gesichtspunkt aus eigentlich keine der besprochenen Figuren im Ganzen rechtfertigen. Somit erscheint das Ergebnis ziemlich negativ. Aber dieses Urteil bedarf einer gewissen Korrektur; denn es zeigten seine Gestalten oft verblüffend echte Einzelzüge theatralischer Art. Wenn diese auch vom stilkritischen Standpunkte aus an dem gefällten Urteil nichts zu ändern vermögen, weil diese dichterisch sehr gelungenen Einzelheiten nicht als dramatische Faktoren verwertet sind, so bleibt immerhin ihr dichterischer Wert. Und deshalb steht Ludwig Ganghofer in diesem Punkte über seinen Vorgängern und Zeitgenossen (mit Ausnahme Anzengrubers) auf dem Gebiete des Dialektstückes. Die treffende Gestaltung des Details sicherte seinen Figuren auch von der Bühne herab eine starke Wirkung, obwohl sie im Grunde nicht konsequent durchgearbeitet sind.

3.

Motive und Handlungsführung.

Die uralte typische Possen- und Volksstückhandlung ist fast immer nach ein und demselben Schema gezimmert. Die Haupthandlung dreht sich im Grunde nur um drei Personen, nämlich um den Liebhaber und die Liebhaberin, die sich heiraten möchten und eine dritte Person (meist der Vater), die dagegen ist. Dazu kommen noch einige komische Einfälle und szenische Effekte und das Stück ist seiner Wirkung auf das Publikum sicher. Schon einen Fortschritt bedeuten die Stücke, die eine Schmuggler- oder Wilderergeschichte behandeln, wie es Hermann von Schmid vorgezeichnet hat. Aber von tiefgreifenden religiösen und sozialen Problemen, wie später bei Anzengruber, Schönherr, Kranewitter, Thoma u.s.w., ist auch da keine Rede. Der Stoffkreis dieser Stücke

war beschränkt, obwohl doch gerade am Lande gewisse Konflikte in ganz besonders sinnfälliger Weise hervortreten, d. h. dramatisch am deutlichsten ausgeprägt sind. So ist das immer wiederkehrende Wildererproblem nichts anderes als das Problem der sozialen Ordnung; eine große Rolle ferner spielen: Der Kampf um Haus und Hof, der Konflikt mit dem geschriebenen Gesetz, das dem Rechtsgefühl des Bauern widerspricht und das Verhältnis zwischen Vater und Sohn (wie es sich zum Beispiel in Erbschaftssachen besonders deutlich zeigt) und andere mehr. Dies alles ist in Variationen nichts anderes als der Kampf um den Boden, denn an der Scholle hängt die Lebensmöglichkeit des Bauern. Deshalb konzentriert sich auch der Konflikt der Geschlechter vielmehr auf dem Lande als in der Stadt.

Ein Vorteil des Bauernstückes ist, daß die Naturkräfte, Lawinen, Gewitter u.s.w. ungezwungener als in der Stadt zur Symbolbildung herangezogen werden können, (weil der Mensch auf dem Lande abhängiger von der Natur ist) was wir sowohl bei Anzengruber, als auch bei Ganghofer des öfteren finden.

In „Motiven und Handlungsführung“ machen Ganghofers Stücke einen zwiespältigen Eindruck. Er bringt zwar mehr als seine Vorgänger, gebraucht in keinem seiner Stücke das tratitionelle Schema, sondern stellt neue Motive auf die Bühne. Aber es zeigt sich in ihrer Behandlung die gleiche Schwäche, wie in der Gesamterscheinung überhaupt. Gewiß ist es nicht nur das Interesse am Milieu, das ihn ländliche Handlungsmotive ergreifen läßt, anderseits gelingt es ihm aber dort, wo er es versucht, nicht ganz die Symbolhaftigkeit dieser Motive glaubhaft zu machen.

Hier ist wieder festzustellen, was wir schon eingangs über das Theaterstück im allgemeinen gesagt haben: Seine Stücke sind auf Situationen angelegt; die handelnden Personen schaffen sie aber nicht, sondern werden in sie hineingestellt. So zum Beispiel im „Jäger von Fall“ gibt der Konflikt, der durch den Kontrast von Jäger und Wilderer entsteht, nur Farbe her, sonst nichts und es stellt sich das Stück damit in die Reihe jener Volksstücke, die von ihren Verfassern mit dem Untertitel „länd-

liches Gemälde", „ländliches Charakterbild" u.s.w. bezeichnet wurden (Franz Prüller, F. Kaiser). Nicht viel anders ist es im „Geigenmacher von Mittenwald", bei dem das Milieu die wichtigste Rolle spielt, denn der Konflikt, der hier ebenfalls gegeben ist, wird nicht ausgeführt. Kurz der Inhalt als charakteristisches Beispiel einer „Handlung" im Sinne eines Ganghofer'schen Stückes: Afra und Vitus, der Geigenmacher, liebten sich in ihrer Jugend. Vitus wandert aus, Afra heiratet auf Zureden der Mutter Beni, den Besitzer einer Geigenmacherwerkstätte. Am Hochzeitstage kehrt Vitus zurück, wird von dem ahnungslosen Beni als Geselle ins Haus genommen und steht so der Geliebten, die nun die Frau des Freundes geworden, gegenüber. Beni bemerkt das Verhältnis der beiden und beschließt zu sterben, wird aber vor der Ausführung des Planes von einem Betrunkenen erstochen.

Konventioneller könnte ein solcher Konflikt gar nicht gelöst werden, einer muß verschwinden, damit die zwei sympathischen Figuren, denen er im Wege steht, zusammen kommen können. Diese „Lösung" heißt direkt dem Konflikte aus dem Wege gehen. Ganghofer nimmt überhaupt die Sache zu leicht, er rührt die Probleme nur an, drückt die Problematik ins Harmlose herab und verdeckt die Tragik der Konflikte. Daß er dazu allerdings durch seine Zeit gezwungen zu sein glaubte und daß er seine Fehler erkannte, mag ihn wohl bis zu einem gewissen Grade rechtfertigen, aber wir bewundern eben umsomehr Anzengruber, der ja in gleichen zeitlichen Verhältnissen, ungeachtet aller Verkennung und Mißachtung, seinen geraden Weg ging und dem Geschmack der Masse im wesentlichen keine Konzessionen machte. Daß Ganghofer sich dem Geschmack des Publikums mehr verpflichtet glaubte, beweist uns dieselbe Äußerung, die ihn seine Fehler erkennen läßt; er schreibt in seinem „Lebenslauf eines Optimisten" Band 3 S. 167: „Je mehr der Prozeßhansl auf den Proben eine feste Sache wurde, umso mißtrauischer guckte ich drein. Der Stoff war gut, die Hauptfigur dankbar, aber die Logik der Handlung verlangte einen letzten Akt von unbarmherziger Grausamkeit, verlangte eine Sache, von der man damals sagte: „Auf dem Theater ist so was nicht mög-

lich". Und so hatte ich mich zu einem unkünstlerischen Kompromiß mit der Gemütlichkeit bereden lassen. Jetzt da der Schaden nimmer zu ändern war, sah ich es ein, nicht nur aus eigener Erkenntnis, sondern weil mir nun auch die aufrüttelnden Vergleiche zu Gebote standen. Ich hatte während dieses Frühjahres, nachdem der Prozeßhansl schon fertig war, Anzengrubers „Pfarrer von Kirchfeld" und den „Meineidbauer" gesehen. Von der Bühne herab, bei unzulänglicher Darstellung, wirkten die beiden Stücke nicht allzu erregend auf mich. Ich meinte das übliche Volksstück mit allem bisherigen Theaterapparat zu sehen, mit Entreeliedern, Couplets und Aktschlußmusik. Aber ich erkannte doch auch, daß inmitten dieses Verbrauchten große neue Gestalten standen, Kinder aus Seele, Fleisch und Blut eines starken Menschen, eines Dichters. Die rechte, richtige Wirkung faßte mich erst, als ich Anzengruber für mich allein zu lesen begann, und als ich den „Gwissenswurm" kennen lernte und die „Kreuzelschreiber", dieses klassische deutsche Lustspiel. Ich rannte wie ein Narr herum, bedrückt von der Selbsterkenntnis: Herrgott, was für einen Schmarren hast du gemacht!"

Leider zog Ganghofer aus dieser Einsicht nicht die Konsequenz, er blieb trotzdem in seinen folgenden Stücken im gleichen Fahrwasser. Die Charaktere sind in Einzelheiten gut, die Entwicklung der Handlung ebenfalls, aber bei der Durchführung im Ganzen versagt der Dichter und so nützt dies alles nichts. In einem erzählenden Werk kann etwas derartiges eher möglich sein, das Drama aber verlangt eine konsequente Lösung, die man allerdings von einem bloßen Theaterstück nicht verlangen kann. In dieser Erkenntnis wohl verarbeitete Ganghofer seine Hauptwerke später zu Romanen und er tat gut daran; denn das Bühnenstück ist nicht die ihm gemäße Ausdrucksform.

Seine Volksstücke lassen sich in zwei Gruppen teilen, solche mit rein typischer Handlung und andere, bei denen besondere Probleme zu Grunde gelegt sind. Zu den ersteren gehören: „Der Geigenmacher von Mittenwald", „Der Herrgottsschnitzer

von Ammergau“ und endlich der „Jäger von Fall“; zu den letzteren „Der Prozeßhansl“, „Der heilige Rat“ und „Die letzten Dinge“. Mit den drei ersten Stücken brauchen wir uns in diesem Kapitel nicht weiter zu beschäftigen, denn die dort vorkommenden Motive sind entweder nur angedeutet oder, wie das in jedem der drei Stücke vorkommende Motiv der unbewußten Vaterschaft, nur als episches Motiv gebraucht und nicht dramatisch ausgewertet. Anders in den drei letztgenannten. Die uneinheitliche Gestaltung des „Prozeßhansl“ ist bereits im vorhergehenden Kapitel besprochen. Erwähnt muß hier werden, daß Ganghofer den Titel „Prozeßhansl“ von einem von Hans Neuert verfaßten und mißglückten Volksstück übernommen hatte und eine neue Handlung dazu geschrieben hat. — Im „Heiligen Rat“ behandelt Ganghofer das „Hagar-Problem“ des alten Testamentes und überträgt es auf das Land: Die Bäuerin Magdalena führt — wie einst Sarah — ihrem Gatten die Hagar, dem Seehofbauern Mettenleitner, die Magd Mareile zu, damit der ersehnte Stammhalter das bedrohte Erbe sichere. Der Sohn wird der Liebling des Vaters. Später stellt sich noch ein ehelicher Sohn ein, der als Liebling der Mutter, von Vater und Bruder gehaßt wird. — Hier wären wirklich dramatische Momente vorhanden; die Anlage des Stückes ist gut, da aber löst Ganghofer das dramatische Motiv mit den banalsten Mitteln der Posse. Der Pfarrer, auf dessen Zureden sich alles versöhnt, fällt, da er das Liebespaar Veverl und Deodonat an einer Kahnfahrt hindern will, ins Wasser und kommt völlig durchnäßt in die Stube. Um die ganze Geschmacklosigkeit dieses Schlusses zu begreifen, müssen wir die letzte Regiebemerkung lesen: „Magdalen und Mettenleitner ziehen dem Pfarrer den Talar herunter; der Pfarrer steht in schwarzer Hose, mit weißem gestricktem Unterleibchen; sein Aussehen verursacht ihm wachsende Verlegenheit, über welche die andern lachen. Der Vorhang fällt.“

Es ist bedauerlich, daß Ganghofer in dieser Weise dem Geschmack der Masse nachgegeben hat; denn bei der Wiener Uraufführung im „Deutschen Volkstheater“ hatte das Stück einen

ernsten Ausgang[1]): Die beiden jungen Leute ertrinken bei jener Kahnfahrt, die in der zweiten Fassung den Anlaß zu dem komischen Effekt gibt. Tragisch vom dramatischen Standpunkte aus war dieser Schluß freilich auch nicht, weil die beiden nicht handelnd untergehen, sondern das Opfer einer Intrige werden. Immerhin kommt dieser Schluß aus dem richtigen Gefühl, daß die Handlung in ihrer Anlage unbedingt zu einem tragischen Konflikte führen müsse und unmöglich als Posse enden konnte. Ferner beweist er aber auch, daß Ganghofer die Kraft zu einer notwendigen tragischen Lösung nicht besaß. Welche Fülle von dramatischen Möglichkeiten steckt in diesen Problem. Die Frau, die aus Sehnsucht nach einem Sohne die Liebe ihres Mannes opfert, die Spannung zwischen dem legitimen und illegitimen Sohn, die Härte des Gesetzes, das zum Verbrechen stempelt, was einst Heroismus genannt wurde u.s.w.

Die ablehnende Haltung gegen den Schluß der ersten Fassung kam also nicht so sehr von der damals allerdings vorhandenen Abneigung des Durchschnittspublikums gegen Tragik (worunter Anzengruber viel zu leiden hatte), sondern aus dem berechtigten Unwillen gegen die Willkür, mit der hier der Autor ein dramatisches Problem erledigte.

Einen tragischen Gehalt in Form einer Komödie darzustellen ist allerdings eine künstlerische Möglichkeit. Dies wird aber nicht dadurch erreicht, daß man ein Stück, das bis zum letzten Akt ernst angelegt ist, am Schlusse in die Posse umbiegt und das Ganze wie es ist vom „ländlichem Drama“ zur „Komödie aus dem Volksleben“ umbenennt. Insofern muß also doch dem ernsten ersten Schlusse trotz seiner Mängel der unbedingte Vorzug zuerkannt werden.

Ganghofer ließ sich außer dem schon erwähnten unmöglichen Schlusse auch sonst alle dramatischen Momente entgehen; es ist doch kaum glaubhaft zum Beispiel, daß der illegitime Sohn,

1) Erst für die Erstaufführung am „Münchner Schauspielhaus“ änderte Ganghofer den Schluß ab und zwar veranlaßt durch den heftigen Widerspruch von Kritik und Publikum.

der plötzlich den wahren Sachverhalt erfährt, sich so ohne weiteres zufrieden gibt und dem andern Sohne die Rechte der Erstgeburt überläßt. Denn selbst ein Bauer weiß heute, daß Kindsunterschiebung strafbar ist und würde zu mindest mit einer Anzeige drohen. Dazu kommen noch andere Unwahrscheinlichkeiten, wie es ja überhaupt an sich schon gewagt ist das „Sarah-Hagar Problem“ auf das bayerische Hochland zu übertragen, denn es ist nicht wahrscheinlich, daß eine katholische Bäuerin so ohne weiteres das Beispiel der Sarah nachahmt und sich noch dazu zu der geistigen Freiheit des Unglaubens erhebt.

Bei seiner dreiteiligen Komödie „Tod und Leben“ dürfte wohl eine Erinnerung aus der Kinderzeit das Motiv in ihm wachgerufen haben. In seinem Lebenslauf schreibt er als ihm ein Brüderchen geboren und gleich wieder durch den Tod entrissen wurde: „Da sprechen nun die beiden Kontraste durcheinander: Der Tod, der das Leben endet — und das Geheimnis, aus dem alles Leben quillt. Und zwischen diesen beiden Gegensätzen zittert ein erschrockenes Kinderseelchen“. Der erste Teil der Trilogie ist „Das Testament“ betitelt und will zeigen, wie der Bauer gefaßt dem Tod ins Auge sieht; Ganghofer spricht das Thema gleich im Anfang des Stückes aus:

„Notar: Eins könnten wir Stadtleute von euch Bauern wirklich lernen,

Bader: (Lachend) Was denn?

Notar: Das ruhige Sterben! Und die Kunst, den Tod als eine selbstverständliche Sache zu betrachten!“

Als zweiter Teil folgt ein Zwischenspiel „Der Scheideweg“, welches Problem fast allegorisch behandelt; es stellt den Kampf des Teufels mit dem Engel um die „arme Seele“ dar, der schließlich — wenn ich mich so ausdrücken darf — unentschieden endigt; denn Gott erhört die Bitten der armen Seele (des im ersten Teil gestorbenen Bauern Vurnegger) und läßt sie wieder als kleines Kindlein, diesmal ein Mädchen, zur Welt kommen. Damit setzt der dritte Teil „Tod und Leben“ ein. Wir nehmen

an der Tauffeier im Wirtshaus teil, während am Nebentisch ein Trauergesellschaft ihren Leichentrunk abhält. Somit ist noch einmal sinnfällig der Kontrast von Tod und Leben erreicht.

Ganghofer hat das Thema im Ganzen genommen also ge wissermaßen arabesk verschnörkelt durchgeführt.

Das Zwischenspiel hat an manchen Stellen leise Anklänge an Goethes „Faust" so, wenn der „Rote Teufel" der „arme Seele" sein Reich anpreißt:

„Doch einen Vorzug hat mein Land:
Es ist unleugbar amüsant!
Die Würzgerichte aller Zeiten
Und alle Daseinsherrlichkeiten
Sind lückenlos bei mir versammelt,
Lüd mit Behagen ich dich ein:
Versuch's einmal und komm herein!
Du wirst dich flink und mit Ergetzen
Ins heißeste der Pfännchen setzen
Darin du Freuden dir erweckst,
Die du im Himmel nie verschmeckst!"

Wie schon bei dem Kapitel „Charakteristik" erwähnt, ge hören diese drei Stücke zu dem Besten, was Ganghofer ge schrieben hat; denn sie enthalten wirklich gut geführte Dialoge satirischen Witz und sind echt in der Charakteristik und der Milieu. Ein Vorzug ist auch, daß sie frei von überschwängliche Sentimentalität sind. Aber leider ist eben auch dieses Motiv nu episch, denn Tod und Leben ist nicht von handelnden Persone abhängig, es ist eine Bestimmung, gegen die der handelnde Mensc nicht aufkommen kann und so wie es bei Ganghofer uns en gegentritt, ist es als reiner Stimmungskontrast undramatisch.

Fast in allen Stücken spielt der vom Autor gewollte Zufa eine große Rolle. Dieser Fehler ist allerdings nicht so schlimm zu bewerten, denn er ist ein altes Übel des Volksstückes übe haupt, an dem selbst Anzengruber nicht vorüberkam. Ebens wie das Volksstück immer auf starke Kontraste angelegt wa

und die Übergänge darin unvermittelt und kraß sind. Nur im „heiligen Rat“ sind die „Zufälle“ etwas gehäuft, wirken aufdringlich und daher zu unecht. Es ist doch ziemlich unwahrscheinlich, daß der Sohn Fabian genau an demselben Jahrestage wie sein Vater zum Mädchenschänder wird und die Tat mit derselben Ausrede leugnet wie er.

Auch im „Geigenmacher von Mittenwald“ hängt zu viel vom Zufall ab. Ausgerechnet am Tage der Hochzeit seiner Geliebten mit einem anderen, kehrt Vitus, der Geigenmacher, aus der Fremde zurück.

Im allgemeinen ist der technische Aufbau der Ganghofer'schen Stücke nicht schlecht. Allerdings weisen manche einige Längen auf, unverarbeitete Reden, Worte, in denen sich die Personen ergehen, statt, daß diese Worte in Erlebnisse, in Handlung umgesetzt wären. Die Exposition ist fast immer gut; zweimal benützt er dazu Wirtshausszenen, die die Einführung von Charakteren am besten gestatten, da sich am Lande alles und bei jeder Gelegenheit dort versammelt. Die handelnden Personen charakterisieren sich selbst durch ihre Redeweise, oder werden auch bevor sie auftreten von einer anderen Person charakterisiert, sodaß der Zuhörer vorbereitet diese Figur erwartet. Der Knoten des Konfliktes wird richtig geschürzt und die Spannung der Zuschauer wachgehalten, nur bei der Lösung des Konfliktes versagt der Dichter. Die Vielheit des Ortes die im Volksstück Regel ist, finden wir natürlich auch bei Ganghofer. Daß seine Stücke insgesamt (auch die hochdeutschen) im Detail gut gearbeitet sind, mag vielleicht in seiner Natur begründet sein; denn er war ein durchaus technisch veranlagter Mensch, wollte er doch auch ursprünglich Ingenieur werden. Nehmen wir dazu noch seine Liebe zur Natur und seine Kenntnis des Bauernvolkes in Verbindung mit einer starken dichterischen Begabung, so haben wir seine Volksstücke, wie wir sie kennen, als gut gemachte Theaterstücke mit vielen dichterischen Qualitäten, aber ohne dramatischen Wert.

4.

Komik.

Die Forderungen, die das Publikum zur Zeit Ganghofers an das Volkstheater stellte, waren noch immer die gleichen geblieben wie zu Zeiten der Schweigerbühnen. Im Theater wollte man sich von den Mühen des Alltags erholen und sich nicht mit Problemen befassen. Lachen oder weinen und am liebsten eine Mischung von beiden war dem Geschmack der Masse am meisten zusagend. Gewiß war schon das alte Wiener Volksstück so zusammengesetzt, aber das Publikum war damals anders. Es hatte noch Sinn für Tragik und war fähig den Humor aus ihr abzuleiten. Der Mensch von 1880 jedoch sah in allem nur das Behagliche und Heitere und wollte von dem Ernst des Lebens wenig wissen. Gleich die erste Kritik, die sich mit Ganghofer befaßte, beweist diese Forderung der Zeit und für Ganghofer andererseits war sie eine Bestätigung dafür, daß er sich auf dem rechten Wege befinde und daß er so weiterschaffen müsse um sich die Gunst des Publikums zu erhalten. Über die Uraufführung des „Herrgottschnitzer von Ammergau" schreibt die Kritik vom 13. 3. 1880: „Der Herrgottschnitzer von Ammergau" von Dr. Ludwig Ganghofer und Hans Neuert Musik von F. M. Prestele fand im Theater am Gärtnerplatz bei fast ausverkauftem Hause eine so günstige Aufnahme, daß man erwarten darf, diese heitere und gemütliche Novität werde bald zu den beliebtesten Repertoirstücken gehören. Das Publikum unterhielt sich während des ganzen Abends vortrefflich und war in bester Stimmung. Nicht wenig trug zur Hebung des Eindrucks die flotte, frische Musik bei. Es müßte merkwürdig zu gehen, wenn man diese hübschen Tanzlieder und Hochzeitsg'stanzeln nicht recht bald an allen Orten summen und singen hörte. Die Herren Verfasser und der Compositeur wurde nach jedem Akte, nach dem dritten und fünften mehrmals gerufen."

Eine Vorankündigung betonte ebenfalls das Gemütliche und Heitere an dem Stück. Sie lautet: „M. N. N." 11. März 1880:

„Der Herrgottschnitzer von Ammergau, Volksstück mit Gesang und Tanz von Dr. Ludwig Ganghofer und Hans Neuert, Musik von F. M. Prestele gelangt morgen Donnerstag im Theater am Gärtnerplatz zum erstenmal zur Aufführung. Die momentane Unterbrechung der Vorstellungen der „Reise um die Welt", welche bisher stets willkommen, ist die Vorführung obiger Novität, welche sich auf einem beliebten einheimischen Gebiete bewegt; sie erregt in vielen hiesigen Kreisen, in denen die Namen der Verfasser und des Komponisten wohl akkreditiert sind, großes Interesse, und man freut sich mit Recht auf ein gemütliches, anheimelndes, heiteres Werk."

Wird Ganghofer dieser Forderung der Zeit gerecht? Diese Frage ist mit ja zu beantworten. Seine Komik ist, wenn auch nicht gerade überwältigend, so doch echt und frisch, manchmal mit satirischem Einschlag, aber, mit Ausnahme des schon erwähnten Schlusses im „heiligen Rat", nie über die Grenzen des guten Geschmackes gehend. Allerdings wissen wir im „Herrgottschnitzer von Ammergau", „Geigenmacher von Mittenwald" und „Porzeßhansl" nicht inwieweit Ganghofer selbst oder der Verfasser dieser Stücke, Hans Neuert die heiteren Szenen entworfen hat, da es aus den Manuskripten nicht ersichtlich ist. Wahrscheinlich ist Hans Neuert, selbst Schauspieler und Verfasser vieler Theaterstücke, hauptsächlich an den Liedeinlagen und Schnaderhüpferln beteiligt, die oft sehr aufgeflickt wirken. Über die Mitarbeit Neuerts schreibt Dr. Rost in seiner Schrift „Der Herrgottschnitzer von Ammergau und seine Entstehung" Seite 15: „. . . . . Neuert hobelte die etwas kantige Sache als theatralischer Praktiker zu, füllte die Lücken und Sprünge mit lustigem Episodenwerk und so wurde das Stück vom Gärtnertheater zu München zur Aufführung angenommen".

Mit den Gesängen wollen wir uns im Kapitel „Sprachlicher Ausdruck und Musik" näher beschäftigen. Im „Herrgottschnitzer von Ammergau" bleibt außer den musikalischen Elementen nicht viel Humor zu besprechen. Eine gute Figur ist, wie schon früher erwähnt, der alte Pechlerlehnl, der dem Schauspieler eine dankbare Rolle bietet und bei guter Darstellung

große Bühnenwirkung besitzt. Die ernste Seite dieses Mannes haben wir schon betrachtet, nun noch ein paar Beispiele für seine Ironie:

„Traudl: O, du Nixnutz, du heilloser! Du hast's notwendig, wo man dich so zu nix mehr brauchen kann als zum Spanschneiden.

Lehnl: Schimpf net über mein Gschäft! Dein Bua, der Herrgottschnitzer, und ich, wir haben das gleiche Metier, und der einzige Unterschied is der nur, daß er krumm ins Holz eini schneid und ich grad.

Traudl: Aber Schaiten machts alle zwei.

Lehnl: Jetzt bist du die Gscheiter, weil auch so an alte Schaiten bist."

Oder an anderer Stelle:

„Wirt: (Tritt ein, zu Pauli) Na also, wo steckt mein Herrgott?

Lehnl: (Zum Wirt) Zu was brauchst jetzt du noch an Herrgott? Den Bürgermeister möcht ich kennen, der sich net selber für an Herrgott halt.

Zu erwähnen ist in diesem Stück noch der lustige, freche Geisbub Loisl, dessen Komik allerdings manchmal etwas gesucht wirkt. Sehr gut und für die ländlichen Verhältnisse typisch ist z. B. die Schilderung des Gemeinderates im vierten Akt des „Herrgottschnitzer von Ammergau", in der vor allem die Stellung des damaligen Landlehrers gut getroffen ist:

„Lehrer: Ich hätt halt denkt . . . . .

Rötelbachbauer: Der Lehrer hat gar nix z'denka, sondern nur z'schreiben!"

Ein ländliches Original, wie ihn Ganghofer selbst bezeichnet, ist der Dickl im „Geigenmacher von Mittenwald":

„Dickl: Z'letzt war ich im Berchtesgadnerland, und da hab ich's fein ghabt.

Steffel: Was bist da gwesen?

Dickl: An Original.

Mentl: Is das a Stellung beim Landgericht?

Dickl: Na, mein Lieber! Ich bin froh, wenn der Landrichter mich in Ruh laßt.

Steffel: Was is denn nacher an Original?

Dickl: An Original, das is — weißt, wann die Fremden am Berg auffiführst und du lügst an jeden an, daß er blau wird, nachher lachen s' und sagen: Das ist ein Original".

Im „Prozeßhansl" sorgt der Gemeindediener Schlaucherl für lustige Situationen, besonders durch die ständige Wiederholung der Redensart „aber ich ärger' mich net". Hier verwendet Ganghofer auch die nie versagende und stets komische ländliche Ansprache mit dem üblichen Witz des Sichversprechens und der peinlichen Pausen. Ganghofer benützt sie geschickt als Aktschluß mit Tusch und Hochrufen. Sinnlos, weil die Handlung störend, ist eine Episode, die im vierten Akt des „Prozeßhansl" ganz unmotiviert und überflüssig eingefügt ist. Es kommen mitten in der Szene sechs Buben in faschingsmäßigen Aufputz (Ganghofer gibt eine umständliche szenische Anmerkung) von denen einer, einem alten Brauch gemäß, den „Wasservogel" darstellt. Sie sagen ein längeres Sprüchlein auf, werden beschenkt und ziehen fort. Eine solche Verquickung von Volksbräuchen mit der Bühne mag wohl möglich sein, wenn ein symbolischer Zusammenhang mit der Handlung besteht, aber hier wirkt es zu aufdringlich und ablenkend und dient zu offensichtlich zur Ausdehnung des an sich überflüssigen und verunglückten letzten Aktes.

Ein im Volksstück altbekanntes und doch auf der Bühne immer wirkendes Rollenfach ist die „Komische Alte", die wir als

heiratssüchtige alte Jungfer in Gestalt der Sennerin Punkl im „Jäger von Fall“ wiederfinden. In der ersten Fassung des Stückes, die „der zweite Schatz“ betitelt ist, ist die Punkl schwerhörig, woraus sich dann allerhand komische Verwicklungen ergeben. Der „zweite Schatz“ gefiel bei der Aufführung am Gärtnertheater in München nicht und Ganghofer arbeitete ihn um und gab ihm den Titel „Der Jäger von Fall“. Bei der Bearbeitung blieben die Personen und die Handlung die gleiche, nur wurde alles noch breiter ausgemalt, die Charaktere meist nicht zu ihrem Vorteil erweitert. Der Punkl wurde noch eine auf die Dauer peinlich wirkende Mannstollheit angedichtet, gegen die ihr der „Doktormartl“, ebenfalls eine komische Figur, gute Ratschläge erteilt. Gerade diese Szene hat in der zweiten Fassung viel an Urwüchsigkeit und natürlichen Humor eingebüßt; der vorher wirklich humorvolle, schlagfertige Dialog wurde wohl länger, dafür aber gekünstelter und unwahrer. Am anschaulichsten wird dies, wenn wir diese Szenen in beiden Fassungen einander vergleichend gegenüberstellen. (Einige Zwichenreden anderer Personen und gleiche Sätze in beiden Fassungen sind der Länge wegen weggelassen; die fehlenden Stellen sind durch Punkte angedeutet.):

„Der zweite Schatz“	„Der Jäger von Fall“
Martl: So da bin ich!	Martl: Tu mir amal dein Zustand noch a bissl diffanieren!
Punkl: Was hast g'sagt? So, so! Ja schau, mit mir is das a b'sondere G'schicht! Siehst, da im Rücken schneidt's mich so oft ich mich buck' —	Punkl: (weinerlich) Mein, gar nix freuen tut mich halt. Und bald tut mich frieren und bald muß ich schwitzen und so gspassige Traurigkeiten betrüben mich allweil und allweil tu ich etwas mängeln und weiß net was. Und so viel harte Nächt schickt mir der liebe Gott! Ich sag dir's Martl, wie a paar Zentner
Martl: Buck dich halt net!	
Punkl: Und da in der Seiten weißt da stichts auch jedsmal, wenn ich hindruck' —	
Martl: Druck' halt net!	

Punkl: Und überhaupts is mir allweil so entrisch — net recht und net schlecht — so — ich weiß net wie! Und allweil hab ich Kopfweh.

. . . . . .

Ja, ja — dazu hab ich nie kein rechten Hunger, aber allweil Durst. Jetzt sag' mir nur g'rad, was das is?

Martl: Ja mein, so 'was is schwer zu sagen! Streck amal dei'n Zung' raus.

Punkl: (tut es)

Martl: No, lang g'nug is!

, ...

Martl: (schreit Punkl ins' Ohr) Und jetzt tu' amal dein Pratzl her, daß ich dei'n Puls befühlen kann. (Sucht vergebens nach dem Pulse) Jesses — du hast am End' gar kei'n Puls. (Er wendet Punkl und legt das Ohr an ihren Rücken. Dann hebt er mit bedenklicher Miene wieder den Kopf) Jetzt weißt was — diffanieren kann ich dir die Krankheit net; du könnst mir alles z'viel derschrecken. Aber an guten Rat will ich dir geben — und der kost, nix. Da ißt halt jetzt amal a paar Tag gar nix und wenn's nacher net besliegt's allweil auf mir und allweil muß ich von die Mannsbilder träumen.

Martl: Ah soooo? (zu Monika und Lenzl, welche lustig lachen) Das is fein nix zum Lachen dran! Das is a gfahrlicher Zustand!

Punkl: Was hast gsagt? Jöises, jöises, jöises! (Streckt die Zunge heraus.)

. . . . . .

Martl: Ös zwei gehts a bissl auf d'Seiten! Jetzt muß ich mit der Punkl medazinisch reden.

Punkl: Was is denn? Was is denn? Muß ich ebba schon bald sterben?

Martl: (will reden, verstummt, besinnt sich) Herrgottsakra, wie mach ich denn jetzt dös?

Punkl: Was hast gsagt?

Martl: Mit dir laßt sich s'Medazinische schwer verhandeln. Weil man schreien muß, daß d'Leut alles hören.

Punkl: Muß ich sterben? Muß ich sterben?

. . . . . .

Martl: Ah na! Du kannst hundert Jahr alt werden. Aber viel plagen wird's dich noch

ser wird, nacher ißt a paar Tag recht viel — ja g'rad was in dich neingeht! Eins davon hilft g'wiß!"

bis an dein tugendhäftiges Lebensende. Das is Naturgesetz.

Punkl: Was hab ich denn nacher für a Leiden?

Martl: D' Altjungfernkrankheit hast. Da hat sich's verhaltene Geblüt auf d'Nerviatur geschlagen, und das plagt dich a so. Naturgesetz!

Punkl: (perplex) Meinst?

Martl: D' Unschuld is ebbes Schönes. Aber wann's gar z'lang dauert, hat's ihre Mucken. Da säuerlts in ei'm Menschen, wie's Bier im überständigem Fassl.

Punkl: Gelt ja? Oft schon hab ich mir denkt: Ich hätt net so fest bleiben sollen, vor dreißig Jahr. Jetzt hab ich den Schaden davon. Aber — da wird man ja doch um Gotteswillen noch helfen können?

Martl: Bei dir? (Sehr entschieden) Nein! . . . . . "

Daß der „Jäger von Fall" mehr Erfolg hatte, wie der viel ursprünglichere „Zweite Schatz", ist wieder ein Beweis für den damaligen Zeitgeschmack. In dem in mancher Hinsicht berechtigten Schrei nach Zerstreuung und Humor auf der Bühne, lag eben doch eine gewisse Unersättlichkeit, die gierig nach abgeschmackten und zweideutigen Mätzchen und Spässen verlangte. Und wiederum müssen wir es bedauern, daß Ludwig Ganghofer

auch in dieser Hinsicht (vgl. „Motive und Handlungsführung") der Masse und dem äußeren Erfolg zuliebe Urwüchsigkeit und künstlerischen Geschmack opferte. Daß er nicht von Anfang an in diesem Fahrwasser sich befand und die Kraft gehabt hätte den Humor des Landvolkes zu erfassen, beweist er uns eben im „Zweiten Schatz" und in den vielen schon erwähnten und noch zu erwähnenden Einzelheiten. Zu diesen gehören die oft treffenden Scherzworte und Vergleiche. So z. B. der Dialog zwischen dem Bauern und seiner Haushälterin im „Testament":

„Vurnegger: Ja, schau, auf der Welt gibts halt kei' Gerechtigkeit. Aber laß dir was sagen — du bleibst im Haus, solang dich der Duxer brauchen kann.

Koblechner: (Laut heulend) Da därf ich mich gleich nach der Leich um ebbes umschauen. Der Duxer kann mich net schmecken.

Vurnegger: Du riechst halt auch net wie a Röserl".

Oder

„Duxer: (Lacht) Da, zum Fenster schau aussi! Da hupfen schon a paar von die Ebschaftsflöh daher".

Noch eine Probe aus dem allegorischen Zwischenspiel „Der Scheideweg":

„Der Rote Teufel: Du bist ein Bauer?

Die Arme Seele: Da hast recht!
A Bauer! Ja! Kein Teufelsknecht! Und wann mir jetzt mei' Ruh net laßt. Da braucht's net lang, bis d'eine hast!
(Spuckt in die Hand und zieht aus)
A Gsunde!"

Hier haben wir wirklich das Gefühl der Bodenständigkeit; so müßte ein Bauer mit dem Teufel Zwiesprache halten, wenn er dazu in die Lage käme.

Ganghofer sagte einmal zu dem Komponisten Brüll als dieser meinte, er könne doch nicht eine heitere Oper mit einem Trauermarsch beginnen: „Warum denn nicht? Ich meine, daß man gerade die Heiterkeit am wirksamsten aus einem Dunkel des Lebens herausschält". Diesen Satz wandte Ganghofer wie schon einmal in gemildeter Art in „Tod und Leben", ganz grotesk in dem Einakter „Das falsche Maß" an, den er selbst eine „Dorfgroteske" nennt. Er verbindet hier direkt Tod und Komik; ein Bauer wird für tot gehalten, liegt aber nur im Starrkrampf. Die Stube ist voll von Nachbarn, die nach alter Sitte Beten und Leichenschmaus vereinen. Der Totgeglaubte hat dabei Gelegenheit einerseits den gemeinen Charakter seiner Frau kennen zu lernen, anderseits die ehrliche Trauer eines armen Mädchens. Dieser an sich gute Einfall, der eine „Komödie" im wahrsten Sinne des Wortes hätte werden können, gewinnt leider wieder bei Ganghofer keine symbolische Bedeutung und wird mit Situationskomik gelöst mit dem Hauptzweck, die Zuschauer zum Lachen zu bringen; Der Bauer steht aus seinem Sarge auf und durch einen Zufall wird die Bäuerin, die aus Versehen in den Sarg fällt, eingenagelt. Damit schließt das Stück. In Einzelheiten weist gerade dieser Einakter hervorragend gute Stellen auf; so ist es typisch bäuerisch wie die Männer bei der Totenwache beten und dazwischen hinein Karten spielen und schlemmen; oder wie der gierige Wirt seinen Profit aus dem Todesfall zieht: „Die guten alten Vürelternsitten muß ma in Ehren halten. Absterbensheiligkeit hin oder her — a Leichnam is a Gschäftsobjekt. Da müssen viel Leut dran verdienen, der Sterbfallansager, der Sargschreiner, der Totengräber, der Kerzengießer, der Hemmedschneider —.
Suibenschwendt: (Lachend) Und z'allererst der Wirt!"

Ein guter Typ ist ferner der aufs Kartenspiel erpichte Wendl: „I! Und i! Und no amal i! (Zieht drei Stiche ein). Ös Springerln! Enk klopf i d'Markln aus'm Hosensack außi wie d'Flöh aus'm Hemmed!"

Vom Standpunkte der Bühnen- und Lustspielwirkung aus ist der Schluß von „Tod und Leben" recht gut und originell,

wo die Taufgesellschaft in der Hitze der Debattte den kleinen Täufling im Wirtshaus vergißt, der dann sein Recht am Dasein durch kräftiges Schreien behauptet. Überhaupt ist der ganze Einakter frisch und zügig, voll Leben und Humor.

5.

Szenische Effekte.

Der Realismus betont das Bildhafte. Auf der Bühne ist nicht der Schauspieler Mittelpunkt, sondern das Bild. In den Opern und großen Schauspielen herrscht der überladene Ausstattungspomp, im Volksstück legt man möglichst großen Wert auf das Milieu und sucht dadurch Wirkungen zu erzielen. Im oberbayerischen Volksstück wird jede Kleinigkeit auf das Gebirglerische abgestimmt.

Daß Ganghofer auch in bühnentechnischen Angelegenheiten ein Kind seiner Zeit war, beweisen vor allem die szenischen Anmerkungen seiner Stücke, von denen ich die typischste herausgreifen möchte: „Prozeßhansl" I. Aufzug.

„Die Mitte des Hintergrundes nimmt ein stattliches Wirtshaus ein, mit einer Altane, an welcher die Preisfahnen des Kegelscheibens hängen. Rechts eine Kegelbahn, von der nur der Standplatz der Spielenden sichtbar ist, während die Bahn selbst sich in die Kulisse verliert. Links Tische und Bänke. Rechts vor der Kegelbahn ein kleiner Tisch mit Bank. Wenn der Vorhang in die Höhe geht, zeigt sich so ziemlich genau das Bild: Ein Kegeltag in der Pinzenau, von Ludwig Bechstein. (Siehe Gartenlaube 1870 Seite 277)".

Für die Wiener Erstaufführung des „Hergottschnitzer von Ammergau" im Burgtheater wurden alle Einzelheiten streng realistisch gestaltet. Man ließ eigens Kostüme aus dem bayerischen Gebirge kommen und für die Schuhplattlereinlage wurden echte Gebirgler verpflichtet. Für die dekorative Ausgestaltung des Bühnenbildes sorgte Ganghofer, der auch malerisch begabt war,

selbst und leitete auch die Proben. Alles in allem verwendete man für die Aufführung Mittel und Kosten wie sie heutzutage kaum einem bedeutenden Drama zugute kommen können. Über den Erfolg dieser Aufführung lesen wir bei Vincenz Chiavacci („Ludwig Ganghofer, ein Bild seines Lebens und Schaffens" S. 60): „So oft der Vorhang aufging, setzte der Applaus ein. Solch eine treue Wiedergabe eines Stückes Natur auf dem Theater war neu in Wien. Die Kritik sprach damals das Wort: „Ein Defregger der Bühne".

Da der Schauplatz im Volksstück ständig wechselt, ist immer erneut Gelegenheit zur Entfaltung szenischer Effekte gegeben. Besonders Szenen auf der Alm eignen sich vorzüglich zur Ausprägung des Gebirgsmilieus; Ganghofer macht in drei seiner Stücke davon Gebrauch.

Ein „szenischer Effekt", über dessen Verwendung man allerdings geteilter Meinung sein kann, macht die Hauptwirkung der Dorfgroteske „Das falsche Maß", da sich doch die Hälfte des Stückes vor dem aufgebahrten totgeglaubten Bauern abspielt. Ganghofer mildert wohl die, ich möchte fast sagen Geschmacklosigkeit der Szene dadurch, daß er die Aufbahrung selbst durch die davor stehenden Bauern verdecken läßt; aber immerhin bleiben noch genug teils Gruseln, teils Heiterkeit erregende Effekte. Lesen wir die szenische Anmerkung: „Der Tag ist soweit gewachsen, daß die aus dem Tal herauftauchende Morgensonne mit rotem Schein die Fenster anschlägt und glühende Vierecke an die Stubendecke malt. Während des Folgenden steigert sich der Sonnenschein zu goldenen Glanz gleitet langsam über die linke Wand herunter und überfunkelt später beim Eintritt der Agnes die Aufbahrung. Veronika hat beim Abgang die Türe so heftig zugezogen, daß die Fenster auf der Sonnenseite sich leisklirrend öffneten; der Morgenwind rauscht in die Stube, macht das die Bahre bedeckende Flortuch ein bißchen Aufwehen und läßt die zwei Kerzenflämmchen aufflackern, bis sie erlöschen. Die Aufbahrung zeigt dieses Bild: Auf dem mit schwarzen Bahrtuch überbreiteten Schragen steht der Sarg . . . . .

u.s.w.“. Nach dieser gespenstischen Vorbereitung erwacht der im Starrkrampf gelegene Bauer plötzlich im Sarge und findet sich langsam ins Leben zurück. Gewiß vom Theaterstandpunkt gesehen war so etwas damals ein gewaltiger Bühneneffekt, der auch von den Naturalisten ausgemünzt wurde. Die szenische Anmerkung, das Spiel mit den Dingen, weist deutlich auf den Epiker hin und hat nichts mit Theater oder gar Drama zu tun.

Naturkräfte zieht Ganghofer im Gegensatz zu Anzengruber selten heran; so einmal im „Prozeßhansl“ das Niedergehen einer Lawine. In zu große Effekthascherei verfällt er im „Jäger von Fall: „Punkl: Und in der Nacht, wei's auf Zwölfe gangen is, da kommt a schauderhafts Unwetter. A Blitz fahrt abi (Geste im Zickzack) Und nachher tut's an Kracher — (Schlägt bei diesem Wort mit beiden Fäusten auf den Tisch; im gleichen Augenblick fällt fern in der Höhe ein Schuß, Binl, Philomen und Monika kreischen auf; dann beklommenes Schweigen; man hört das nachrollende Echo des Schusses“).

Hier sind die Zufälligkeiten doch etwas zu gehäuft. Das Echo dient auch als Schluß im „Geigenmacher von Mittenwald“, wo es die letzte Strophe des Schlußgesanges wiederholt und einen Kontrast zu den für den Toten (Beni) betenden Leuten bildet.

In der Anwendung der Naturereignisse besteht zwischen Ganghofer und Anzengruber ein elementarer Unterschied: Bei Anzengruber dienen die Naturgewalten zur symbolischen und symphonischen Untermalung und Begleitung der sittlichen Gewalten, d. h. sie sind Reflex einer dramatischen Spannung. Bei Ganghofer sind sie vielmehr Effekt im Theatersinne; das geht soweit, daß sie sogar selbst die Katastrophe herbeiführen, wie eben die Lawine im „Prozeßhansl“.

Große Belebung des Bühnenbildes ermöglichen Szenen, die vor oder im Wirthaus spielen. So ist auch der mimisch ergiebigste Akt im „Herrgottschnitzer von Ammergau“ der dritte Aufzug, der auf dem Tanzboden des Wirthauses spielt. Es wird getanzt und geschuhplattelt, wie ja in Süddeutschland das Volksstück traditionell mit Gesang und Tanz verbunden ist.

Man muß Ganghofer das Verdienst einräumen, daß er für die Bühne etwas gibt; denn der Mimus muß im Theater im Vordergrund stehen, er ist die Wurzel aller Darstellung.

Im „Geigenmacher von Mittenwald“ hört der Zuschauer nur die Tanzmusik sowie das „Stampfen und Lärmen der Tanzenden“ und so ergibt sich wieder ein scharfer Kontrast: Drinnen die Fröhlichkeit der Hochzeitsgesellschaft, heraußen die unglückliche Braut, die der Mutter vorhält, daß sie ihr zur Heirat zugeredet hat.

Ganghofer wußte wohl die Wirkungen der Bühne zu gebrauchen und wandte sie in stets gesteigertem Maße an. Im „Zweiten Schatz“ spielte der erste Akt im Innern der Grottenalmhütte, es ist alles bis aufs kleinste ausgeführt. In der Neubearbeitung „Der Jäger von Fall“ genügt ihm dies aber nicht; er läßt den Innenraum nur die untere Hälfte der Bühne einnehmen und oben über dem Dach dichte Fichtenwipfel und ein Stück der Bergszenerie mit rot leuchtendem Himmel herausschauen. Diese Anordnung gibt ihm im Verlauf des Aktes die Möglichkeit doppelter Beleuchtungs- und Stimmungseffekte. Herinnen brennt das Herdfeuer, draußen glüht das Abendrot. Bei dem Auftritte Lenzls heißt es: „Draußen versinkt die Glut des Abends; die Dämmerung beginnt“. Zwei Seiten weiter ist im Innern wieder ein Stimmungseffekt: „ . . . . in der Dämmerung beleuchtet das wachsende Herdfeuer die Gestalten und den Hüttenraum“. Gegen Ende des Aktes gibt er dann die szenische Anmerkung: „Man hört entfernt einen fidelen Jauchzer und Blasis vergnügtes Gedudl; in der Hütte beginnt die niedergebrannte Kienfackel müd zu flackern„. Schließlich der Aktschluß: „Die Kienfackel erlischt. Modei blickt verloren auf, läßt das Holzscheit fallen und preßt das Gesicht in die Hände, von lautlosem Schluchzen geschüttelt“.

Das Zwischenspiel „Der Scheideweg“ ist ganz in farbiges Licht, Musik und lyrische Stimmung getaucht, so daß die Böllerschüsse, Ziehharmonika- und Gitarrklänge am Schluß einen schönen Übergang zu „Tod und Leben“ bilden und also zeigen wie der Tod neues Leben gebiert.

Den Schluß von „Tod und Leben“ bildet eine Rauferei. Auch dies hat seine Berechtigung; denn nicht nur, daß eine Rauferei fast zum Brauch geworden bei ländlichen Festen, verwendet sie Ganghofer hier geschickt und stilecht als Symbol dafür, daß die ländlich sittliche Lebensbejahung über den Tod triumphiert.

6.

Sprachlicher Ausdruck und Musik.

Anzengruber wurde oft der Vorwurf gemacht, daß seine Bauern und ihr Dialekt nicht echt seien. Dazu äußerte sich Anzengruber einmal Chiavacci gegenüber selbst: „Ich bin nicht dafür vorhanden, daß ich naturwahre Bauerngestalten mache, sondern ich schaffe Gestalten wie ich sie brauche um das darzustellen, was ich darzustellen habe. An den Bauern ist nicht viel zu lernen; der Typus ist bald gegeben; mir handelt es sich um den Menschen. Das Kostüm ist mir das bequemste, weil darin der ursprüngliche Mensch noch am deutlichsten zum Ausdruck kommt, ohne daß ich notwendig habe, die Kulturschminke und Konvenienz des modernen Menschen erst abzukratzen; da hier in der Brust muß der Keim liegen, das andere entwickelt sich dann organisch von selbst“. (Aus Alfred Kleinberg „Anzengruber“ S. 145). Und da seine Bauern nur in seiner Phantasie lebten, erfand er auch für sie einen eigenen Dialekt, eben auch wie er ihn brauchte um das darzustellen, was er darstellen wollte. Auch die Bauern Roseggers sprechen eine von ihm erfundene Mundart.

Diese Schaffung eines eigenen Dialektes ist vollkommen berechtigt, denn einen einheitlichen oberbayerischen oder österreichischen Dialekt gibt es nicht und es ist unbillig und unrichtig einen philologisch einwandfreien und echten Dialekt auf der Bühne zu fordern. Der Dialekt braucht im Text nur angedeutet sein, die Sache des Schauspielers und Regisseurs ist dann ihn auf der Bühne auszuarbeiten und ihn möglichst naturgetreu, den im Stück

vorgeschriebenen lokalen Verhältnissen gemäß, wiederzugeben, Das Wichtigste dabei ist, daß das Ensemble eine gewisse Einheit der Sprache aufweist, damit man nicht, wie es oft der Fall ist, jeden Darsteller einen anderen Dialekt sprechen hört. Wenn diese Forderung erfüllt ist, beeinträchtigt es den Wert eines Anzengruber' schen Stückes nicht im geringsten, wenn es in Bayern statt im österreichischen im oberbayerischen Dialekt aufgeführt wird; es gewinnt dadurch nur an Echtheit und Lebensnähe. — Wenn ich oben sagte die Mundart müsse im Text nur angedeutet sein, so ist natürlich nicht gemeint, daß es genüge, ein Stück in hochdeutscher Sprache zu schreiben und z. B. die Anmerkung zu setzen: Ist in bayerischer, plattdeutscher oder anderer Mundart zu spielen. Nein, es kommt auf das Wesen der Sprache an. Der Dichter muß die Art treffen, wie die Bauern, die er schildern will, sich ausdrücken in den verschiedenen Lagen des Lebens; denn es ist ein großer Unterschied, ob ein Bauer aus der Rhön einen Schicksalsschlag erleidet und wie er sich mit den Intrigen des Lebens auseinandersetzt, oder ob das Gleiche ein Bewohner des bayerischen Oberlandes tut. Nicht nur der Schmerz, auch der Humor bis zum kleinsten Scherzwort findet in jedem Gebiet verschiedene Ausdrucksformen; es spielt dabei eine gewisse Rolle, ob der Bauer mehr oder weniger mit der städtischen Kultur in Berührung kam. Wenn wir von diesem Gesichtspunkte aus z. B. die Bauerngestalten Ganghofers im „Herrgottschnitzer von Ammergau" betrachten, so sind sie nach dem jetzigen Stand der dortigen Verhältnisse gar nicht so unecht in ihrer etwas verweichlichten halbstädtischen Art, während der „Jäger von Fall" ein viel ursprünglicheres Naturell besitzt.

Ganghofer tat gut daran den Dialekt in seinen Stücken nur zu skizzieren, denn die Hauptsache, die Art der Ausdrucksweise der oberbayerischen Bauern hat er im allgemeinen getroffen. Er als geborener Schwabe hätte ja auch gar nicht die verschiedenen Dialektnuancen all der Gegenden, wo seine Stücke spielen, beherrschen können. Daß und wie der Dialekt angedeutet, sehen wir aus seinen szenischen Bemerkungen; z. B. „Setz dich am Sessel zu mir her! (Hochdeutsch) Neben der Einfalt ist gut

wohnen. (Dialekt) Du tust mir nix, gelt?“ Hier ist also das Mundartliche nur durch das einzige Wörtchen „nix angedeutet und das genügt; denn ein Schauspieler, der den Dialekt beherrscht — und das ist schließlich Voraussetzung im Volksstück — weiß genau wie er dann das Ganze zu sprechen hat.

Daß die bäuerliche Art zu reden, getroffen ist, beweisen die vielen Vergleiche meist mit der Natur und der nächsten Umgebung, in denen seine Figuren häufig sprechen und die charakteristisch für den Bauern sind; er, selbst ein Stück Natur, drückt seine philosophischen Gedanken am liebsten in Bildern seiner Umwelt aus. Beispiele: Mettenleitner im „heiligen Rat“: D'Menschen können net allweil bleiben, wie s'sind. Da geht's wie mit die Bäum'. Die stoßen halt auch's Laub ab, wenn's kalt wird“. Ferner derselbe an einer anderen Stelle: „ . . . . s'beste Scheitl, wenn's allweil regnet drauf wie soll's brennen? . . .“ Oder wenn Friedl im „Jäger von Fall“ sich über das Wesen des Glücks äußert: „ . . . .s'Glück is wie a Wirtshaus. Der erste, der's aufmacht, geht z'Grund dabei. Der zweite macht a guts Gschäft und kann lachen“. (Hierher gehören auch die schon auf Seite 48 und 49 zitierten Stellen).

Bei der Überarbeitung seines „zweiten Schatzes“ hat Ganghofer viel an Ursprünglichkeit des sprachlichen Ausdrucks eingebüßt. Nur um das Stück zu verlängern wurden in den einzelnen Reden Sätze eingefügt, die überflüssig sind und die Handlung verschleppen. Auch widerspricht es der Natur des Gebirglers; er ist nicht gewohnt viele Worte zu machen, sondern ist in seiner Ausdrucksweise kurz, eher karg als verschwenderisch. Am augenfälligsten tritt diese Verschlechterung des sprachlichen Ausdrucks bei der Szene hervor, wo der Wilderer Blasi in großer Erregung schildert, wie er seinem Verfolger entronnen ist. Diese Erzählung wirkt im Original gerade durch ihre Kürze und Abgerissenheit am meisten. Außer der Verlängerung scheint uns auch der „Jäger von Fall“ mit einem unbäuerischen Firnis übergangen worden zu sein:

„Der zweite Schatz“

Blasi: No ja — da bin ich halt so durchg'stiegen durch die Klamm, bis ich zu dem Platzl komm' — weißt wo's Wasser so a Schuh zwanzig runterfallt. Da muß man nachher durch, und da geht's nachher ums Eck rum, Aber grad, wie ich auf's Eck zu will, da hör ich Tritt. Ich hab schon kennt, die kurzen schweren Tapper — weißt der Hies war's — der ander' Jagdg'hilf — der scheinheilig Lump. Ich schau' mich um — mach an Satz mitten in Bach und stell mich grad nein unter'n Fall, wo nachher s'Wasser wie a Dach über mich herg'schossen is. A gute halbe Stund bin ich so g'standen — nachher hab ich ganz unten am Boden mein Kopf nausg'streckt, und weil ich sonst nix mehr g'hört, als wie's G'lärm vom Wasser, drum bin ich fort, und jetzt bin ich da.

Lenzl: Du Blasi!

Blasi: Was?

Lenzl: Is nachher dein' Büxen auch recht naß worden?

„Der Jäger von Fall“

Blasi: No ja, und da bin ich halt so durchg'stiegen durch's Klamml' wo's Wasser vom Grottenbach haushoch abifallt (sein Ton wird heiter). Aber grad wie ich ums Eck ummi will, da scheppert a Bergstecken. Weißt, der Hies war's der Jagdg'hilf. Füß muß er haben wie an Olifant. Auf a halbe Stund weit hörst ihn schon allweil. (Er lacht) Bis der amal an heimlichen Schützen derwischt, da springt ehnder a Floh auf'n Kirchtum auffi. (Er lacht wieder) Ja freilich, denk ich mir, du kommst mir lang schon z'spat und mach an Satz über'n Bach und stell mich eini untern Fall, daß Wasser wie a Dach über mich hergschossen is. Da drinnen is fein schön gwesen! Hintern Wasserhat d'Welt ausgschaut wie a buckleter Regenbogen. Und a gute Stund bin ich so gstanden.

Lenzl: Du Blasi?

Blasi: Was?

Lenzl: Hast ebba d'Joppen um dei' Büxen ummig-

wickelt? Oder hat ihr's Wasser an Schaden bracht?

Blasi: Was geht denn das dich an, verruckter Teufel! Und übrigens — ich hab' kein Büxen net g'habt".

Blasi: (Fährt auf) Gehts ebba dich was an, du verruckter Teufel du? (Nach einem ärgerlichen Blick auf Modei) Für was soll denn ich a Büx bei mir ghabt haben? (Schlägt einen schmeichelnden Ton an) Wann ich zu meinem Schatzl aufisteig, da bring ich a warmes Herzl. mit. Sunst nix".

Besonders dieser letzte Dialog, wo sich der Wildschütz unfreiwillig selbst verrät, ist im Original viel überzeugender gerade durch die in der Bearbeitung weggelassenen Worte „und übrigens". Hier merkt man viel mehr die Verlegenheit und das Suchen nach einer Lüge, während in der Bearbeitung der sentimentale Nachsatz überflüssig ist. Leider blieb die Verschlechterung des sprachlichen Ausdrucks nicht auf diese Szene beschränkt. Ein anderes Beispiel — einer komischen Szene — gab ich bereits auf Seite 50 in dem Kapitel „Komik", eines wird uns noch im nächsten Kapitel beschäftigen.

Ein wichtiges Mittel zur Schilderung des Bäuerlichen ist das Schnaderhüpfl, das eine bezeichnende Ausdrucksform nur des süddeutschen Landvolkes ist. Mit dem Volksstück bezw. mit der Bühne verbindet es sich besonders leicht, weil ja die Verbindung von Musik und Wort im Volksstück uralte Tradition ist. In der Verwendung des Gesanges und der Musik erhebt sich Ganghofer, mit wenig Ausnahmen, leider kaum über die Leistungen seiner Vorgänger. Anzengruber dagegen tat hier doch einen gewaltigen Schritt vorwärts. Anzengruber produziert aus einem gewissen musikalischen Gefühl heraus und die musikalischen Bestandteile sind Zusammenfassungen der dramatischen Situationen, bei Ganghofer jedoch wirken die musikalischen Elemente mehr als Ein-

lagen, d. h. willkürlich eingesetzt und dienen oft nur zur Streckung der Handlung. Die Gesänge bei Anzengruber geben direkt die musikalische Grundstimmung.

Am unorganischsten fügt sich der Gesang in Ganghofers ersten Stück „Der Herrgottschnitzer von Ammergau“ der Handlung ein. Wie schon an anderer Stelle erwähnt, mag dies an dem Mitverfasser Hans Neuert liegen, der als alter Bühnenpraktiker und Theaterschriftsteller ganz auf äußerliche Wirkung eingestellt war. Hier ist der Gesang hauptsächlich des guten Aktschlusses wegen verwendet. Ganz unmotiviert und zu absichtlich sagt am Ende des ersten Aktes Toni:

„Toni: Muckl, jetzt sollst uns halt eins aufspielen!

Muckl: Her mit der Klampfern! Deandln, gehts eini und schauts außi, is gscheiter!“

Auf diese Aufforderung hin füllt sich die Stube rasch voll Leute, Muckl singt ein Schnaderhüpfel, Loisl der Gaisbub singt dazwischen, einige Paare tanzen, der Rest gruppiert sich im Hintergrund, sodaß wohl ein bühnenwirksamer Aktschluß entsteht, der aber nicht über das Niveau und die Schablone der Vorläufer Ganghofers hinauskommt.

Als positives Beispiel möchte ich die Gesänge zu Anfang des dritten Aktes desselben Stückes anführen. Ganz abgesehen davon, daß der Gesang hier etwas Licht in die vorangegangene düstere Stimmung bringt, sind die Hochzeitsg'stanzln an sich originell und echt in ihrer gemachten Primitivität. Der Hochzeitslader singt:

„Halt! Dableiben und net gleich wieder karessieren
Jetzt hat der Hochzeitslader was zum diskrieren!
An anderer Tanz wird jetzt losgehn,
Ich mein' ihr könnts mich leicht verstehn,
A Tanz wo kein Baß brummt und kein Klarinett pfeift,
Sondern wo a jeder in sein Geldbeutel einigreift.
Ihr müßts net glauben, daß man umsonst trinkt und ißt

Und nachher aufs Beste, aufs Weiset vergißt.
Die Braut und der Bräutigam wollen auch leben
Und können net's Geld bloß für enkre Mägen hergeben.

Drum richts euch jetzt zamm, daß mir ja keiner fehlt,
Und wie ich ihm schrei, so zahl er's Mahlgeld!

Den Anfang macht die ehrsame Jungfrau Anastasia Grübl
Die hat a Paar Wadln wie Rührmillikübl.

Jetzt kommt die Jungfrau Monika Briel
Die hat um das z'wenig, was die andere hat z'viel.

Drauf kommt der Rötelbachbauer, dem fehlts net an Batzen
Aber die Haar gehn ihm aus, drum kriegt er a Glatzen.

Hint drein geht sein Sohn, genannt der schöne Muckl".
Der hat krumme Füß und an recht breiten Buckl".

Und so noch mehrere witzige Strophen fort.

Am wenigsten Gesänge enthält der „Prozeßhansl", dagegen sehr viele „Der Jäger von Fali"; hier sind sie wieder nur zur Verlängerung des Stückes und zur Förderung der Stimmung beim Publikum eingefügt. Nach dem Mißerfolg des „Zweiten Schatzes" griff Ganghofer wieder zu alten, bewährten Rezepten und gab dem Publikum, was es wollte; dort nahm der Gesang nur wenig Raum ein, hier dehnt es sich einmal im dritten Akt fast ohne Unterbrechung über vier Buchseiten aus. Verhältnismäßig am meisten Berechtigung hat ein ganz kurzes Liedchen, das wirklich aus der Stimmung herauswächst:

„Modei: Wann ich denk wie gwesen bist! Amal!
Vor ich mich rumplauschen hab lassen.
Und wann ich mir fürsag, wie d'jetzt
bist! (Mit wehem Lachen) 's Liedl hat recht!

(Halb singend) D'Freud is a dünner Faden, Bua,
Und d'Lieb a kurzer Zwirn".

Echt, daher berechtigt sind auch die Lieder und Schnaderhüpfln in „Tod und Leben“, die durch die Handlung begründet sind; bei einer Kindstauffeier, mit der wir es zu tun haben, singt der Bauer gern, denn die Musik gehört zu seinem Leben und ist ihm Ausdruck wahrer Lebensfreude.

„Franz singt: Kannst denn was Lieber kriegen
Als wie a Kinderl wiegen?
So a kleins Wuzerl im Arm
Dös macht eim warm!“

Alle Gäste des Tauftisches wiegen sich zu der Melodie des Liedes. Franz fährt fort:

„Tod, schlag mit Prügeln drein,
D'Lieb bringt's gleich wieder ein,
Tragen s' auch Tausend naus —
(Alle am Tauftisch fallen ein)
D'Welt stirbt net aus!“

Was wir sonst noch an musikalischen Effekten bei Ganghofer finden, ist nicht über dem Durchschnitt und zeigt allzu oft den Zweck der Dichtung. Festzustellen ist noch, daß er im Gegensatz zu Anzengruber nie das Couplet und Melodram gebraucht, nur einige Male setzt die Schlußmusik kurz vor dem Ende des Aktes ein und begleitet die letzten Worte stimmungsvoll.

7.

Ansätze zum Weltanschaulichen.

Es mag verwunderlich erscheinen, daß wir Ganghofer immer wieder in Beziehung zu Anzengruber gesetzt haben und auch in diesem Kapitel setzen müssen, obwohl wir doch Anzengruber als Dramatiker bezeichnen, Ganghofer dagegen nur als Bühnenschriftsteller und Dichter. Wir müssen es deshalb tun, weil wir in beiden Fällen zum ersten Male Bauernstücke mit weltanschaulichem Einschlag haben.

Ganghofer nennt sich selbst einen Optimisten. In einer Rede anläßlich einer Feier seines 50. Geburtstages in seiner Vaterstadt Kaufbeuren, sagte er: „. . . . . er sei einmal (als Kind) auf dem Tisch gesessen, als es plötzlich schwarz um ihn wurde, was ihn sehr erschreckte. Wie ihm seine Mutter erzählte, habe er die Lampe hinuntergeworfen. Dieser erste Schreck sei für sein ganzes Leben vorbildlich geworden. Für Finsternis habe er nie gearbeitet, sondern immer darauf hin, daß es um uns hell und sonnig sei". (Aus Dr. Rost „Entstehung und erste Aufführung von Ludwig Ganghofers „Der Herrgottschnitzer von Ammergau")". Und an einer anderen Stelle schreibt er selbst: „Ich wurde am 7. Juli 1855 zu Kaufbeuren geboren, als unanzweifelbarer Schwabe. Kein Wunder also, daß ich ein Optimist wurde. Der Schwab — so sagt ein berühmtes Sprichwort des 15. Jahrhunderts — der Schwab ist froh, und ist er arm, so tanzt er noch mit leerem Darm. Das nennt man dann sanguinische Lebensfreude".

Ganghofers ganzes Schaffen ist der ständig wiederholte Ausdruck der Lebensbejahung; in jedem Romane, in jedem Bühnenwerk erhebt er seine Faust gegen ein Qualgespenst unseres Lebens und ruft der Menschheit zu: Du sollst und du mußt leben! Seinen prägnantesten Ausdruck findet dieser Optimismus in seinem hochdeutschen Schauspiel „Der Wille zum Leben", in dem er sagt: „Laß die braven Toten tot sein und hab das Leben lieb".

Aber Ganghofers Optimismus ist lebensfremd und unwahr, weil er nicht aus der Handlung herausgewonnen wird, während wir bei Anzengruber einen Optimismus haben, der sich über ein pessimistisches Grunderlebnis erhebt. Bei Anzengruber können wir allerdings auch in einem Punkt einen falschen Optimismus erblicken, nämlich in seiner Hoffnung auf den politischen Fortschritt, der keine Lösung ewigmenschlicher Konflikte bedeutet; so z. B. im „Pfarrer von Kirchfeld".

Im folgenden will ich einige Beispiele aus den Bauernstücken bringen, die die optimistischen Ideen Ganghofers variiert zum

Ausdruck bringen. Im „Geigenmacher von Mittenwald“ äußert sich das ländliche Original Dickl:

„Geh! Sei a Mannsbild! Bist einer, der sein Glück verdient hätt! Aber's Leben hat seine Mucken. Und is doch ebbes Schöns! Ob's lachet is, oder ob's Zahrln im Aug hat — 's Leben is allweil ein Ding!“

Und an einer anderen Stelle: „Leben und Sterben! Alles is a Maschkera“. Auch in seinen Schnaderhüpfeln drückt sich der Optimismus aus:

„Brüderl, so lang als d'lebst,
Denk net an d'Höll!
's Leben muß lachet sein,
Schnackerlfidöll!

Schwarz und weiß, Tag und Nacht,
Sunnschein und Kält,
Alls draht sich um und um —
Narrische Welt!“

Die meisten Äußerungen dieser Art enthalten logischerweise „Die letzten Dinge“, die ja nichts anderes sind als eine resolute Bejahung der Daseinsberechtigung, das Recht der Lebenden. So im „Testament“:

„Vurnegger: Meine Kinder hab ich verlieren müssen. Da is nachher 's Lachen 's Einzige, was er hat der Mensch. 's ander alles is Muckenflug!“

Oder:

„Vurnegger: Nachher sind S' grad so gscheid wie ich! — Wer net lachen kann über sein Schaden, versteht sich aufs Leben net. Wer's Lachen net glernt hat, verschnauft als armer Teufel“.

Dann in „Tod und Leben“:

„Die alte Schwaighoferin: Warum grad heut? Jeder Tag is ebbes wert. Und 's Lebendige hat allweil 'sFürrecht“.

„Burgl: Der da? Und schuld dran? Na! Wenn er auch heut a bißl traurige Augen macht — es brennt ihm 's gsunde Leben doch blitzblank außi“.

„Schwaighofer: So a Kinderl so a kleines! Zwei wunzige Augerl! Und a Stückerl Ewigkeit schaut außi. Wahr is Leut! Was Leben heißt darf man sich net sagen lassen von die alten Mannder, dös muß man lernen von so eim Kindergoscherl. Allweil machts a so. (Kopiert die schnullende Mundbewegung eines Kindes) Und da sagt so a Kinderl: Mensch, was haben und was kriegen mußt vom Leben oder Lebendigbleiben heißt Gstorbensein!“

„Alte Sckwaighoferin: Sei gscheid, Bub! Solang man noch an Schnaufer hat, fangts Leben allweil wieder an“.

„Kaplan Schmittmayer: . . . . . die Freude hat das gleiche Recht wie der Schmerz. Wenn nicht das bessere . . . .“

„Burgl: (heiter) Schwaighofer? Was is d'Hauptsach? s'Absterben oder s'Lebendigbleiben? Schwaighofer! (sich reckend) Da wüßt ich schon, was ich sagen müßt“.

Wir sehen also in fast allen seinen Stücken Ansätze zum Weltanschaulichen, aber wir können trotzdem Ganghofer keinen Dramatiker nennen, weil sein Optimismus, der „Wille zum Leben“ nicht aus der Tragik des Lebens entwickelt ist und an manchen Stellen eben nur wie aufgesetzte Lichter wirkt. Das sehen wir zum Beispiel ganz deutlich aus der überhaupt sehr aufschlußreichen Neubearbeitung des „zweiten Schatzes“. Ganghofer konnte da nicht umhin an einer, an sich ganz belanglosen Stelle bei der Neubearbeitung eine optimistische Sentenz einzufügen.

„Der zweite Schatz“. „Der Jäger von Fall“.

Der Doktormartl gibt der Sennerin Ratschläge zur Behandlung einer kranken Kuh:

„ . . . . . und wann s' so daliegt, nachher tust ihr diemal a bißl schmeicheln, denn bei einer Krankheit hat a heiteres Gemüt gar viel Vereinflussung. Ja — und alle Abend tust ihr nachher drei Löffel von der Medazin in Trank 'nein“.

„ . . . . . und wann die Blässen a bißl schwermütig dreinschaut, nachher redst recht lustig mit ihr. Weißt bei allem, was eim weh tut — Mensch oder Vieh — hat a fidels Gmüt a segensreiche Vereinflussung. Der Traurige stirbt allweil früher wie der Lustige. Das is a Naturgsetz. Hast mich verstanden?

Zusammenfassend ist zu sagen, daß Weltanschauung in den Ganghofer'schen Stücken mehr gepredigt als gestaltet ist. Das hängt wohl zunächst mit der mangelnden dramatischen Begabung des Dichters zusammen, der von Haus aus Epiker ist. Der tiefste Grund liegt aber doch in der Art dieser Weltanschauung, die ihren Optimismus nicht aus der Durchdringung der Wirklichkeit, sondern aus ihrer Verklärung gewinnt. Ganghofers Optimismus ist ein Nachklang des Biedermeieroptimismus, der der Dramatik an und für sich ungünstig ist, weil er Lebensflucht bedeutet und das Drama ist doch Lebensgestaltung.

Nachwort.

Überschauen wir nochmals das bisher Gewonnene, so können wir sagen: Ganghofers Kunst ist Heimatkunst; die Liebe zu den Bergen und zur Natur spricht aus allen seinen Volksstücken; er selbst ist eine gesunde, bergfrische Dichternatur, die uns viel Erfreuliches gegeben hat. Der Wille, dem verwahrlosten

Volksstück neue Bahnen zu weisen war vorhanden, doch fehlte ihm die dramatische Kraft eines Anzengruber um diesen Willen in eine große Tat umzusetzen. Immerhin ist sein Werk ein Fortschritt gewesen und seine Dialektstücke bieten auch heute noch dankbare Aufgaben für die Volksbühnen und Bauerntheater. Daß Ganghofer auch von seinen Zeitgenossen anerkannt wurde, beweisen die vielen Aufführungen, die seine Stücke in allen Gegenden Deutschlands und Österreichs erlebt haben und noch heute erleben. So erreichte sein „Herrgottschnitzer von Ammergau“ in der Zeit vom 11. März 1880 bis September 1890 die bei dem damaligen sehr abwechslungsreichen Spielplan des Gärtnertheaters äußerst hohe Zahl von 149 Aufführungen. Auch das ist ein Verdienst, wenn ein Volksdichter es versteht im Publikum das Gefühl für Bodenständigkeit und Heimat zu wecken und es von ausländischen und oberflächlichen literarischen Erzeugnissen abzulenken.

Was die Stücke selbst betrifft, so mußten wir feststellen, daß sie viele dichterisch schöne und auf der Bühne wirkungsvolle Szenen enthalten, daß das Milieu und die äußere Gestaltung der Handlung sowie Schilderung der Charaktere meist gut gelungen sind, daß aber in dem Augenblick wo es dann gilt Charaktere in Bewegung zu setzen und Handlung zu geben, der Dichter versagte.

War auch sein Optimismus nicht lebenswahr, so entspringt er doch einem reinen Herzen und einer aufrichtigen Begabung. Ganghofer wußte, was er wollte und wenn ihm versagt blieb seine unermeßliche Liebe zur Natur und den Menschen im engen und begrenzten Rahmen der Bühne vollständig auszudrücken und seinen Mitmenschen zu übermitteln, so soll ihm darob kein Vorwurf gemacht werden; denn er hat es ja auf seinem ureigensten Gebiete, dem volkstümlichen Roman, in reichstem Maße mit Erfolg durchgeführt.

Deshalb wäre es undankbar nicht des Ausgangspunktes seines Schaffens, des „Volksstückes“ zu gedenken und sich mit den auch da vorhandenen guten Bestandteilen zu befassen.

II. Das hochdeutsche Bühnenstück.

1.

Spiele in Versen.

Ludwig Ganghofer suchte nach den verschiedensten Ausdrucksformen seiner Kunst. Wie schon im ersten Teil dieser Arbeit erwähnt, hielt er selbst das Dialektstück ganz zu Unrecht für eine minderwertige Ausdrucksform und war von Anfang an bestrebt, auf dem Gebiete des Bühnenstückes „höher hinaus“ zu kommen. Dieser Ehrgeiz wurde ihm nicht zum Vorteil; denn, was den Wert seiner Bauernkomödien ausmacht, die heimische Art und die Vertrautheit mit Milieu und Volk, die seinen Stücken zum Vorbild dienten, fehlte natürlicherweise bei seinen hochdeutschen Stücken. Geblieben ist nur die Technik des Aufbaues, ferner dichterische Schönheiten, die aber auch hier nicht dramatisch ausgewertet sind, sodaß seine hochdeutschen Stücke, trotz der auch hier auftretenden Ansätze zum Weltanschaulichen, eben auch wieder nur wirksame Theaterstücke wurden.

Gleich zu Beginn seines dichterischen Schaffens, noch bevor er den „Herrgottschnitzer von Ammergau“ schrieb, machte er die Entwürfe zu zwei großen Stücken, einem historischen Drama „Heinrich der VI.“ und einer Tragödie „Die Witwe von Alicante“; beide blieben nur im Entwurf und eine Tragödie „Nero“ nur in der Idee stecken.

Um neue Gesichtspunkte zu gewinnen, wollen wir in diesem II. Kapitel die wichtigsten Stücke einzeln besprechen und nicht wie in Kapitel I unter große allgemeine Bezeichnungen unterordnen. Wir müßten sonst zuviel Grundsätzliches wiederholen,

weil auch hier wiederkehrt, was Ganghofer durchaus eigen ist, während uns so viele hochdeutsche Stücke Beispiele zu dem im ersten Kapitel Gesagten bringen. Im Vordergrund der Besprechungen soll der Wettkampf mit der Literatur stehen. Im voraus muß gleich festgestellt werden, daß alle hochdeutschen Bühnenstücke Ganghofers in einer späteren Zeit wie der größte Teil seiner Dialektstücke entstanden sind, d. h. rund nach 1890. (Nur die „Hochzeit von Valeni" im Jahre 1888.)

Die literarischen Einflüsse, denen er unterworfen war, liegen ganz klar; er selbst sagt sie uns in seiner Biographie: „ . . . . Ibsen, Anzengruber und Rosegger standen vor mir da wie leuchtende Fackeln . . . . . an Heyse studierte ich sprachliche Form, an Turgenjews Skizzen aus dem Tagebuch eines Jägers, die mir eine heiße Verzückung brachten, suchte ich das Geheimnis zu erforschen, wie man Natur sehen und Natur schildern muß." Außer diesen von ihm selbst genannten, waren es noch die Franzosen die ihn begeisterten. Während seiner Studentenzeit studierte er eifrig die französische Literatur und vor allem bewunderte er Alfred de Musset und Maupassant. Besonders an letzterem stellte er technische und stilistische Studien an. Die französischen Vorbilder prägen sich hauptsächlich in seinen Lustspielen aus, während in den wichtigsten ernsten Stücken sich der Einfluß Ibsens bemerkbar macht. Näher will ich bei der Besprechung der einzelnen Werke darauf eingehen.

Wenden wir uns zunächst den „Spielen in Versen" zu, wie sie Ganghofer selbst mit einem Sammelnamen bezeichnet. Der traditionelle Bühnenvers im 19. Jahrhundert war der fünffüßige Jambus. Natürlich wandte ihn auch Ganghofer an. Wirkte dieses Versmaß sogar bei einem Genie wie Hebbel schon manchmal künstlich, so ist es bei Ganghofer meist nicht mehr Ausdruck, sondern Formalismus.

Das bemerkenswerteste Stück dieser Art ist das dreiaktige Schauspiel „Sommernacht". Bemerkenswert deshalb, weil es uns so recht den ganzen Ganghofer erschließt. Das Motiv der Handlung ist im Innersten der Optimismus und im Speziellen

hier die Verehrung des Kindes. Dieses Thema wiederum ist charakteristisch für das oft proklamierte „Jahrhundert des Kindes"; wesentlich trug dazu bei die Frauenbewegung überhaupt mit ihren Forderungen und dem Kinderkult. Allgemein befaßte man sich damit auch in der Literatur; ich brauche nur Ganghofers Vorbilder Ibsen und Maupassant zu nennen, die sich beide lebhaft mit der Frauenfrage beschäftigten.

Der Inhalt des Schauspiels, das im 17. Jahrhundert spielt, ist trivial. Ein Graf Andreas kommt nach langer Abwesenheit plötzlich zurück, und merkt, daß seine Gattin ihn betrogen — allnächtlich kommt der Junker aus dem Nachbarschloß zu ihr. Der Graf findet den auf der Flucht verunglückten Buhlen und will die treulose Gattin morden, da gesteht sie, daß sie sich von ihm (ihrem Gatten) Mutter fühle und um des Kindes willen schenkt er ihr das Leben, d. h. der Optimist Ganghofer sühnt hier den Ehebruch nicht mit dem sonst auf der Bühne üblichen Tod, sondern läßt die Schuldige weiterleben in der Hoffnung, daß sie sich bessere. Um diese etwas dürftige Handlung zu strecken, fügte Ganghofer eine Parallelhandlung ein; Personen die das gleiche Schicksal erleiden und ebenfalls um des Kindes willen den Ehebruch — diesmal des Gatten — verzeihen. Die handelnden Personen sind typische Theater-und Romanfiguren; durch die Parallelhandlung wird das Stück noch unerträglicher; denn reden schon die Personen der Haupthandlung viel zu viel, so wirken die langen — wenn auch poetisch schönen — Reden der Nebenfiguren direkt ermüdend und langweilig. Ein dramatisch dünn und kraftlos ausgeführtes Motiv wird durch bloße Verdopplung nicht tragfähiger. Auch arbeitet er in diesem Stück viel zu viel mit Stimmungs- und Rühreffekten. Schon der Titel allein scheint ihn zu berechtigen uns immer und immer wieder die verführerischen Mächte einer sternklaren Sommernacht vorzuführen. Stimmung erzeugen auch der Spielmann, der mit seinem Lied gleich zu Anfang das Ganze auf den nötigen melancholischen Ton stimmt und nicht zuletzt die Kinder des einen Ehepaares, die persönlich die Vermittlerrolle zwischen Mutter und Vater rührselig zu spielen haben. Allzu aufdringlich ist auch das Spiel

mit den „glutroten Rosen“ des Geliebten und dem „kalten Dolch“ des betrogenen Gatten. Kaum drei Buchseiten, in denen nicht die Rede von den roten Rosen ist. Übertrieben ist ja auch die Verehrung des Kindes bei Ganghofer; ihm ist das Kind Mittelpunkt der Welt; die Treue gegen das Kind geht ihm über die Gattentreue, dem Interesse der Nachkommenschaft zuliebe bedeutet das Leben der Erwachsenen nichts. Und wenn der betrogene Graf Andreas seiner Gattin verzeiht und mit schwelgerischen Worten dem Kinderkult huldigt, so wirkt er für den Beschauer, so wie das hier gemacht ist, unmännlich und entzieht sich unser Mitleid und unsere Sympathie. Abstoßend gar ist es, daß die sich schon Mutter fühlende Frau sich schwärmerisch dem Junker Sebaldus hingibt. Wenn das Stück mit einer auf die Spitze getriebenen Verehrung des Kindes schon im Jahre 1907 keine Begeisterung weckte, obwohl noch dazu bei der Wiener Aufführung Josef Kainz die Hauptrolle spielte, so läßt es uns heute desto gewisser kalt.

Schade, daß die banale Handlung die wirklichen Qualitäten des Werkes erdrückt. Diese liegen, wie schon kurz gestreift, auf der poetischen Seite. Dichterisch schön und kunstvoll schafft Ganghofer die seelischen Übergänge und mit ehrlicher Begeisterung setzt er sich für die Verehrung des Kindes, als des höchsten Lebensgutes ein; diese Verehrung kommt Ganghofer aus innerster Überzeugung, da ihm selbst eine glückliche Ehe und die Liebe zu seinen Kindern über alles ging und darum findet sie auch ihren Ausdruck in dichterisch echten und ursprünglichen Versen:

„Sein Kind umschlingen! Und in Freude fühlen:
Sieh, das bist du, das ist dein andres Leben,
dein besseres, das länger währt als du
und hold erblüht, wenn du beginnst zu welken!
Aus deiner Kinder Augen Sonne trinken
die alles finstre dieses Lebens hellt!
Lind ihre Locken an der Wange fühlen,
einschlürfen ihres Atems Rosenduft

in keuschen Küssen, und die feinen Glieder
an deinem Leib, an deinem Herzen spüren —
Glück ohne Maß! Glück ohne Bitternis!
Du aller Menschenfreuden zärtlichste!
Du einzig reine du! Du nimmermüde,
die nur beginnt um nimmer zu erlöschen
und keinen Schatten kennt und keine Qual,
nur heiße Sorge, die wie Jubel schmeckt,
und alle Tränen wandelt in ein Lachen!"

Diese aufrichtigen, schönen Worte würden uns überall begeistern, aber auf der Bühne wirken sie eher störend denn fördernd. Die Bühne zerstört oft die zartesten Verse, tötet die besten Gedanken und will nichts als eine straffe Szenenfolge und handelnde Personen. Ganghofers Worte aber sind ohne zwingende Beziehung zu den Charakteren und wirken besonders für die vorliegenden Verhältnisse und Menschen nicht als allgemein gültiger Grundsatz, sondern bleiben eben nichts als lyrische Höhepunkte.

Ein ähnliches Thema behandelt das einaktige Satyrspiel „Das Recht auf Treue", das in München der Aufführung von „Sommernacht" angegliedert wurde. Umrahmt wird der Einakter mit einem allegorisch mythologischen Spuktanz dreier Faune mit einer Mänade zu den Klängen einer Panflöte. Gemacht ist das anspruchslose Stück nach dem Muster gewisser Pariser Schwänke (Labiche, Gondinet, Halévy, Meilhac, Bisson), ohne jedoch deren Leichtigkeit und Bühnenwirksamkeit zu erreichen. Es ist im allgemeinen ein ganz geschickt aufgebauter Scherz über das alte Thema des betrogenen Ehemanns durch den Hausfreund, zu dem sich hier noch der Kammerdiener gesellt und endet nach sogar tätlichem Streit mit allgemeiner Versöhnung, wobei der Ehemann merkwürdigerweise immer noch ahnungslos bleibt wie zuvor. Die komischen Wirkungen werden erzielt durch drei Hirschgeweihe die an der Wand über den Köpfen der drei „gehörnten" Männer anzüglich symbolisch wirken. Ein etwas abgebrauchter Effekt ist das Stottern des Hausfreundes, der mit

gar zu pathetischen Worten uns sein „Recht auf Treue“ und die vorhandenen Kinder geltend machen möchte.

Viel erfreulicher ist aus dem gleichen Zyklus der heidnische Mondscheinspuk“ „Brunnengruppe“. Allerdings ist auch dieses Stück kein literarisch hochwertiges Werk, will es auch gar nicht sein; denn es ist aus Münchener Lokalverhältnissen entstanden und hat natürlich jetzt seinen Hauptreiz verloren. Aber es ist auch heute noch, für den mit Münchener Ereignissen vertrauten, ein entzückender, stimmungsvoller Spaß. Die Szene spielt um Mitternacht auf dem Karlsplatz zu München. Das Brunnenbuberl wird lebendig und beklagt sich beim Faun über die prüde Menschheit, die es auf einmal unsittlich gefunden und ihm ein Badehöschen angezogen hat:

„Gelt ja! — Weißt Spitzohr, man mußte mich kleiden,
weil die frommen Leut' das Nackte nicht leiden.
Hab gar nicht gewußt, daß ich nackicht wäre.
Die Frommen die nahmen mich erst in die Lehre!
Ach Du! Da hat man mir beigebracht,
an was ich mein Lebtag nicht hätt' gedacht!
Der Meister Zelot, der fromme Schneider,
der nahm mir das Maß da für die Kleider,
und hat gemessen so lang und genau,
bis ihn beim Schopf nahm seine Frau.
Und die Jungfer Schamhaft hat doppelt genäht,
damit mir das Höschen recht sittig steht!

Plötzlich schlägt es ein Uhr, der Spuck ist aus; das Brunnenbuberl nimmt seinen alten Platz wieder ein, Musik verklingt leise, da platzt mitten in die lyrische Mondscheinstimmung ein ganz realer Münchener Schutzmann hinein, die Verkörperung der grausamen Wirklichkeit. Er gewahrt, daß die Becherkette entzweigerissen ist. Mit „heiligem Zorn“:

„Malefiz no amol! Hat scho wieder so a Lausbua, so a miserabliger, dös stadteigentimliche Ketterl ogrissen! (Zieht

ein rotes Dienstbuch heraus) Es is do a Kreiz mit der Menschheit! (Fängt zu schreiben an) Gar net will's aufwärts gehn mit der Büldung! (Der Helmschatten stört ihm beim Schreiben; er nimmt den Helm ab, weiß einen Augenblick nicht, wohin damit, stülpt den Helm auf den Kopf des Brunnenbuberl's und schreibt weiter, das Dienstbuch gegen den Mondschein haltend.) Der Vorhang fällt."

Ein entzückender Einfall, das ganze ist ein Kabinettstück Münchener Lokalhumors. Auch dieser Schwank, der trotz seiner Kürze ziemlichen technischen Aufwand erfordert, wurde mit Erfolg im damaligen „Kleinen Theater" in der Tonhalle im Januar 1908 aufgeführt.

Ganz anderer Art ist das dritte Stück der „Geisterstunden", betitelt „Neues Leben". Der Inhalt ist einfach und nicht eben neu: Ein verwundeter Reitersmann wird zur Zeit des dreißigjährigen Krieges von einem Buben in seinem Zeit gepflegt. Der Bub ist in Wirklichkeit ein verkleidetes Mädchen, das aus Dankbarkeit ihm diesen Liebesdienst erweist. Am Schlusse entdeckt sie sich ihm natürlich, der Reiter entbrennt in Liebe zu ihr und erwacht zu „neuem Leben". Der glühende Patriot Ganghofer hat in dieser ziemlich tatenarmen Szene Gelegenheit in schönen, auf der Bühne allerdings etwas breiten Versen die Not des deutschen Vaterlandes zu schildern und sein altes Erbübel, die Uneinigkeit, mit überzeugten Worten zu geißeln:

„ . . . deutsch wider deutsch, so geht das Geschrei,
so reitet man blind in die Narretei,
verwüstet die Heimat, verschleudert ihr Gut,
vergießt das beste, das deutsche Blut,
statt daß wir, in Treu zueinander gesellt,
die Herrscher wären auf dieser Welt! . . . "

Der Einakter ist in der Charakteristik und im Aufbau gut, besonder der rauhe Landsknecht, mit dem guten Herzen in der Brust, ist im Ton echt und glaubwürdig. Der Schluß klingt in

ein Lob auf die deutsche Frau aus, wobei eine ganz geschickte Parallele gezogen ist zwischen offiziellen Lobreden des von Ferne herklingenden Festbankettes im Hauptquartier und den ehrlichen, aus der Seele kommenden glücklichen Worten des biederen Kriegersmann.

Der Vollständigkeit halber muß hier der Einakter „Der letzte Pappenheimer“ erwähnt werden, der sich in einem ähnlichen Milieu abspielt. Da es sich bei diesem Stück um ein Festspiel („zu dem aus Anlaß der 700jährigen Bestehungsfeier des Hauses Wittelsbach abgehaltenen Festbankett der „Pappenheimer Schwadron“ im Jahre 1881.“) handelt, also eine reine Gelegenheitsarbeit, macht es keinen Anspruch auf literarische Behandlung,

Eine überschwängliche, träumerische Phantasie zählt zu den besten Eigenschaften eines Dichters. Ludwig Ganghofer hatte sie. Mit dieser Phantasie setzte er sich über die Grenzen seiner Umgebung hinweg und weilte in fernen Gegenden. So benützte er gerne auch nie gesehene Länder zum Schauplatz seiner Handlungen; (mitten im Berchtesgadener Land zum Beispiel entstand die Novelle „Rachele Scarpa“, die im Orient spielt und dessen Schönheiten, Leben und Treiben in allen Einzelheiten beschreibt). Auch in seine Bühnenwerken macht sich dieser Hang zur Schwärmerei bemerkbar; so spielt die „Hochzeit von Valeni“ in Rumänien und in dem hier zu besprechenden Verslustspiel „Der Pflaumenhandel“ finden wir wieder das orientalische Kolorit vor. Aber leider beschränkt Ganghofer die orientalische Färbung nur auf das Szenische d. h. Bünenbild und Kostüme, sonst ist von der Glut des Orients wenig zu merken, es wirkt alles wie eine gut ausgeführte Maskerade. Um so leichter hätte er hier den Orient betonen können, da ja die Hauptfiguren in den Kontrast zu französischen Adeligen gesetzt sind und so in der Art der Rede und ihres Handelns mehr auffallen würden. Man könnte höchstens in dem auffallenden und übermäßigen Sentenzenreichtum des Stückes einen Versuch erblicken, orientalische Spruchweisheit zu kopieren. Der Inhalt ist eine ziemlich verwickelte Intrigen- und Liebesaffäre, die natürlich harmonisch

endet. Der Haupfehler dieses Lustspiels ist seine Länge. Mag sein, daß Ganghofer durch den orientalischen Stoff hingerissen wurde die Handlung (vier Akte und dazu noch eine Verwandlung) in die Länge zu ziehen um möglichst viele malerische Bühnenwirkungen zu erzielen, aber auch die einzelnen Personen sprechen zu viel; dadurch geht viel von dem Lustspielcharakter des Stückes verloren. Einem redseligen und gern beschreibenden Dichter wie Ganghofer ist das Versspiel an sich schon eine schwierige Klippe; denn gerade der Vers verleitet ihn leicht zu einer breiteren Ausdrucksweise der Gedanken und konzentrierte, knappe Form gelingt nur in wenigen Fällen, ohne daß andererseits die Schönheit des Versmaßes verletzt wird. Merkwürdigerweise hat Ganghofer sich gerade mit diesem Lustspiel am längsten beschäftigt. Die ursprüngliche Fassung hieß: „Politik und Liebe“ Schauspiel in fünf Aufzügen. (Wann es geschrieben wurde konnte ich nicht feststellen, da mir nur ein Text ohne Angabe der Jahreszahl zur Verfügung stand). Der Titel der zweiten Ausgabe lautet „Wege des Herzens“ Schauspiel in fünf Aufzügen (1881). Außer dem Titel hatte Ganghofer nichts daran geändert. Im Jahre 1891 erschien es als Lustspiel „Die Falle“ in fünf Aufzügen, bis es schließlich als Lustspiel in vier Akten „Der Pflaumenhandel“ endgültig belassen wurde. Die eingreifendste Änderung, die zwischen den vier Fassungen vorgenommen wurde, ist die Umwandlung von Prosa in Vers. Die beiden ersten „Politik und Liebe“ und „Wege des Herzens“ sind in Prosa geschrieben, erst bei der „Falle“ und „Der Pflaumenhandel“ verwendet der Dichter den Vers. Die Änderungen betreffen fast nur den Sprachstil. Die beiden ersten Fassungen machen einen zwiespältigen Eindruck. Die Prosa ist unsicher, teilweise bewegt sie sich in gespreiztem Jambenrythmus, teilweise verfällt sie geradezu in papierenes Kanzleideutsch. Ein Beispiel für den mehr als rhetorischen Aufwand ist (II. Akt 1. Auftritt):

„Achmed: . . . . Fast das erste Weib, das ich von Antlitz zu Antlitz sehe — und so schön — so huldvoll! — Ach — so schön ist sie, die Lotosäugige — geformt wie das

schlanke Glück — ein Tulpenantlitz! Ein Zwillingspaar von knospenden Safarrosen ist ihre Brust — und wenn sie Atem schöpft, dann wogt's empor, wie Segel schwellen vor frischer Brise. Sie spricht — und das trunkene Auge weicht dem berauschten Ohre. Und sie — sie liebt mich! Mit sanftem Drucke schrieb ihr Lianenfinger in meine Hand jenes süße Rätsel, von welchem „Seeligkeit" die Lösung ist".

Dem gegenüber stehen hölzerne Sätze wie: I. Akt 2. Auftritt:

„Die letzten Jahre, während welcher mir der Krieg den Sohn entzog, sind eine böse Schule für mich gewesen".

Oder II. Akt 1. Auftritt:

„ . . . . Ihr Auge flammte einen Brand in das meine — und von hundert Rissen klafft es im Baue meines Islams. Sie ist eine Christin . . . "

Ferner V. Akt 4. Auftritt:

„ . . . . Ich meine du wärst in einem Alter, wo du dir die Hörner abgestoßen haben könntest. Freilich — du selbst warst ja wohl stets der Meinung, als wären dir nie welche gewachsen — und du hast in Folge dessen vielleicht auch geglaubt, dich der so üblichen Jugendbeschäftigung des Abstoßens entziehen zu dürfen".

Eine gewisse Einheitlichkeit wurde durch die entgültige Fassung in Versen immerhin geschaffen, zumal da das Stück von Anfang an die Tendenz zum Vers gezeigt hatte; die Märchenerzählung Achmed's am Ende der I. Aktes war schon in den Prosafassungen in fünffüssigen Jamben geschrieben. Das Stück kam übrigens nicht über ein paar Aufführungen hinaus.

2.

Konversationsstücke.

Ganghofers Konversationsstücke, als solche müßen wir sie bezeichnen, lassen sich in zwei Gruppen teilen. Die einen sind typische Theaterstücke mit schablonenmässiger Handlung, scheinbaren Konflikten, die wiederum eine scheinbare Lösung finden, die anderen wohl ebenfalls so aufgebaut, doch in ihren Motiven vom Naturalismus merklich beeinflußt.

Was Aufbau und äußere Technik betrifft, sind „Die Depesche“ und vor allem die „Hochzeit von Valeni“ am traditionellsten geraten, bei allen übrigen müssen wir uns mit dem Verhältnis Ganghofers zum Naturalismus befassen, weil dessen Einflüsse am auffälligsten hervortreten.

Der hier zu besprechende Einakter „Die Depesche“ aus dem Zyklus „Segen des Irrtums“ heißt Schwank und ist auch wirklich nicht mehr; die übliche Verwechslungskomödie — das Requisit ist diesmal ein Telegramm — bei der sich am Schluß natürlich alle Fäden zu allgemeiner Zufriedenheit entwirren.

Eine etwas wichtigere Stelle unter den hochdeutschen Bühnenstücken Ganghofers nimmt „Die Hochzeit von Valeni“ ein; denn dieses vieraktige Schauspiel ist trotz seiner vielen Fehler ein äusserst geschickt gemachtes Theaterstück mit glänzenden Rollen, die überall stark wirken, wo sie gut gespielt werden. Der Erfolg war auch ungeheuer, es ging über fast alle Bühnen mit dem gleichen beispiellosen Erfolg. Am Münchener „Nationaltheater“ erlebte es 39 Aufführungen, eine Zahl, die uns jetzt bei neuen Autoren — sofern es sich nicht um eine Operette oder Schwänke handelt — selten begegnet. Die Erstaufführung war in München am 5. Oktober 1889.

Was nur irgend an Theatereffekten bisher auf der Bühne vereinzelt vorkam, ist in konzentrierter Form in diesem Stück vereinigt. Der Wirkungen und Situationen sind so viele, daß die Haupthandlung fast erdrückt wird; der Inhalt ist im Grunde belanglos. Psychologisch ist die Handlung schwer verständlich

und wir sind stets zum Zweifeln angeregt. Das Stück spielt in Rumänien; das Milieu ist aber nicht Ganghofers eigene Erfindung, sondern aus dem Roman „Jonel Fortunat“ von Marco Brociner entnommen. Brociner zeichnet bei der „Hochzeit von Valeni“ als Mitverfasser; ich glaube nicht, daß er mehr Anteil daran hat, als den Stoff dazu geliefert zu haben.

Wie hat nun Ganghofer den Roman verarbeitet? Er hat ihn nicht als stoffliche Anregung benützt, gewisse Motive herausgeschält um daraus ein Drama zu schaffen. Er hat sich ganz unkritisch an die Vorlage gehalten, die Geschehnisse ganz äusserlich konzentriert und so ein wirksames Theaterstück gegeben aber eben kein Drama. Was das Milieu anbelangt, so haben beide Autoren wenig Einfühlungsvermögen gezeigt; die Figuren sind nicht slavisch-romanisch, sondern deutsch sentimental und nur mit raffinierter Technik und in rumänischen Kostümen auf die Bühne gestellt. Natürlich mußte Ganghofer an dem Roman bei der Verarbeitung eingreifende Änderungen vornehmen, wie sehr er sich aber in vielen Einzelheiten fast wörtlich an das Vorbild hielt, will ich an einem Beispiel zeigen, das uns zugleich klar den epischen Stil des Ganghofer'schen Bühnenstückes zeigt:

Roman „Jonel Fortunat“ S. 14.	„Hochzeit von Valeni“ I. Akt.
„ . . . Da sauste die kleine Reitpeitsche auf dem Rücken des Judenjungen nieder, der mit einem lauten Wehruf von Lea sich losriß und jämmerlich schreiend davoneilte. Einen Augenblick stand Lea unschlüssig da. Dann schwankte sie einige Schritte, bückte sich, ergriff einen faustgroßen Kieselstein und totenbleich,	Jonel: „. . . . . Schwirrend fiel meine Gerte über seine Schulter, und da riß er sich los von Sanda und rannte heulend davon. Eine Sekunde stand das Mädchen wie versteinert. Ersckrocken wich ich zurück . . . . Sandas Augen brannten mich an wie Feuer . . . und nun wankte sie einen Schritt nach vorwärts und totenbleich,

mit den weißen Zähnen ihre Unterlippe zernagend, mit flammenden Augen, stürzte sie auf Jonel. Ein pfeifender Ton wie das Zischen einer Schlange entrang sich ihrem Munde, während sie mit den geballten Fäustchen, darin sie den Stein krampfhaft preßte, dem Knaben mitten auf die Stirn einen so heftigen Schlag versetzte, daß er taumelnd niederstürzte . ."

mit den weißen Zähnen an der Lippe nagend, raffte sie einen faustgroßen Kieselstein von der Erde, stürzte mir entgegen und schlug mir den Stein so heftig wider die Stirne, daß ich taumelnd niedersank und nur noch fühlte, wie das Blut mir über die Augen rann . . ."

Der technische Aufbau ist im allgemeinen gut, nur der vierte Akt ist zu breit und mit viel aufdringlichen Episoden ausgeschmückt, die zwar realistisch sind, aber doch das Stück sehr dehnen. Sehr bühnenwirksam aber nur zu berechnend ist der Schluß des Stückes mit der Schwurgerichtsverhandlung. Zu dem Erfolg auf dem Theater trägt hauptsächlich die bunte Bewegtheit der Handlung bei, in rascher Folge jagen einander die Effekte, Giftmord, Zigeunermusik und Intrige. Die Hauptperson Tschuku, ein mit sich selbt zerfallener, körperlich und moralich verkrüppelter Cyniker, erinnert an Schillers Wurm in „Kabale und Liebe". Ein Stimmungsfaktor ist das Zigeunermilieu, das Ganghofer durch den Musikanten Barbu und dessen Tochter Sanda in das Stück gebracht hat. In dem Roman nämlich heißt Barbu Zilibi Psantir, seine Tochter Lea (im Stück Sanda) und beide sind Juden. Wohl wollte Ganghofer durch diese Änderung auch die Probleme harmloser Gestalten und den Konflikten, die durch die Rassenfrage entstünden, aus dem Wege gehen. Neben der Haupthandlung tauchen in der „Hochzeit von Valeni" noch sozialpolitische Motive auf, die Ausdruck finden in der Not der Bauern und ihrer Revolution. Diese Tendenz stammt allerdings nicht von Ganghofer selbst, sondern ist aus dem Roman übernommen. Marco Brociner wollte mit seinem „Jonel Fortunat" einen sozialen Roman schreiben, er bringt das ganz klar in seinem Vorwort zum

Ausdruck: „ . . . . . Nun liegt endlich der soziale Roman, wie er wohl Wildenbruch vorgeschwebt haben mag, als ein Buch von respektablen Umfang von mir, das unter günstigen Auspizien vor das deutsche Publikum tritt".

Auf der Bühne tauchten soziale Tendenzstücke schon um 1850 auf; wir finden dort Schauspiele, die die Not der Arbeiter und ähnliche soziale Probleme behandeln. Zu nennen ist vor allem Friedrich Kaiser und Salomon Mosenthal. Es sind Stücke da mit den zum Teil schon bezeichnenden Titeln:

„Eine deutsche Fabrik" Volksschauspiel 1846 von Anton Langer (1824—1879)

„Männerschönheit" (1848) behandelt das Problem der ungleichen Ehe

„Mönch und Soldat" (1849)

„Junker und Knecht" (1850) von Friedrich Kaiser (1814—74)

„Mädchen von der Spule" von Karl Elmar (1815—88)

„Deborah" (1849) von Salomon Mosenthal (1821—77).

Diese Stücke hielten sich ziemlich lange, vor allem in den Volkstheatern. In einer Kritik (7. Sept. 1882 Bayerisch. Kurier) über Charlotte Birch-Pfeiffers „Grille" heißt es: „ . . . . zudem wird dem denkenden Zuschauer nicht entgehen, daß das Stück von einer christlich-sozialen Idee getragen ist, der jeder beipflichten muß". An Friedrich Kaiser schließt sich direkt Anzengruber an, der vielfach soziale Probleme gestaltet, am deutlichsten in dem Schauspiel „Ein Faustschlag", aber auch in den Wiener Lokalstücken „Das vierte Gebot" und „Die Tochter des Wucherers". Von hier bis zum Naturalismus ist nur mehr ein kleiner Schritt in dem sich das rein menschliche Interesse an den Konflikten, wie es bei Anzengruber noch vorherrscht, zur politischen Tendenz verschiebt. Gerhart Hauptmanns „Weber" sind schließlich der konsequenteste Ausdruck dieser neuen Richtung.

Unter dem Einflusse des Naturalismus stehen die übrigen Stücke Ganghofers. Er ist selbst kein Vertreter des Naturalismus, aber er reagiert darauf. Der Naturalismus erklärt den

Menschen als ein Produkt von Vererbung, Milieu und Erziehung. Aus dieser Gebundenheit und der daraus folgenden Lähmung des Willens will der Naturalist den Menschen herausreißen durch die Bekämpfung der bürgerlichen Gesellschaft und den Glauben an den politischen Fortschritt. Seine Dichtung ist also im wesentlichen Gesellschaftskritik. Von der Idee des gesellschaftlichen Aufstiegs geht Ganghofer aus in dem Schauspiel „Auf der Höhe“ (1892)[1]: Ein Arbeiter tötet seine Geliebte, weil sie seiner Heirat mit der Tochter des Fabrikherrn im Wege steht. Der Gewissenskonflikt des also „auf die Höhe“ gekommenen scheint mit den Mitteln des Rührstückes gelöst zu sein. Während es bei Ibsen keine Rettung aus dem Milieu und der Vererbung gibt, bleibt Ganghofer immer der Optimist.

In den achtziger Jahren bildeten Ibsens „Gespenster“ den Gegenstand heftiger Debatten und zu dem „Gespenstermotiv“ nahm man in Broschüren und Dramen Stellung. Von den Münchener Dichtern hat selbst der konservative Paul Heyse dieses vielumstrittene Motiv zum Thema seines Einakters „Die schwerste Pflicht“ erwählt. Natürlich blieb auch Ganghofer davon nicht unberührt, er, der noch dazu für Ibsen geradezu enthusiastisch schwärmte. Schreibt er uns doch selber, daß er nach der Aufführung von „Nora“ in einen Taumel verfiel, von dem er sich lange nicht erholen konnte.

Das Vererbungsproblem beschäftigt Ganghofer in zwei Stücken, nämlich in dem Einakter „Neue Blüte“ und in dem dreiaktigen Schauspiel „Der Wille zum Leben“.

Die Grundidee des ersten Stückes ist eigentlich fast naturwissenschaftlicher Art, nämlich in eine durch Vererbung degenerierte Familie neues Blut zu bringen um so die Nachkommen zu „neuer Blüte“ kommen zu lassen. Durch einen Zufall stellt sich aber plötzlich heraus, daß der einzige heiratsfähige Sprosse

1) Das Stück fand sehr zwiespältige Aufnahme und erreichte nur einige Aufführungen. Es war nur als Manuskript vorhanden und ist nicht auffindbar. Nähere Aufschlüsse verdanke ich der Witwe des Dichters Frau Kathinka Ganghofer.

gar nicht der Sohn des vollständig kretinhaften Fürsten ist, sondern der eines kerngesunden Barons und somit ist für Ganghofer die ganze schwierige Frage gelöst.

Dieses Problem war auf der Bühne in der damaligen Zeit etwas unerhört Gewagtes und Neues; in den fünfziger Jahren hätte man sich etwas derartiges dem Publikum niemals vorzusetzen getraut. Leider bleibt die Kühnheit der Idee das einzig Wertvolle an diesem Einakter; die optimistische Lösung des Konfliktes durch einen „deus ex machina" kann künstlerischen Ansprüchen nicht genügen. Das Stück enthält auch mehrere soziale Sentenzen und Äußerungen des Kinderkultes, wie wir sie schon in dem Schauspiel „Sommernacht" gefunden haben. Echt naturalistisch sind die endlosen Regieanmerkungen. Fast jede Bewegung wird dem Schauspieler vorgeschrieben, oft Dinge, die er unmöglich ausführen kann. Dadurch wird dem Künstler jede selbstschöpferische Arbeit genommen, er wird geradezu zum Kopieren gezwungen. Es ist dies eine gewisse Herabwürdigung des Schauspielers und des Theaters überhaupt, die im modernen Drama endlich überwunden ist.

Das Schauspiel „Der Wille zum Leben" ist im Ganzen genommen Ganghofers unerfreulichste Leistung. Es ist der Versuch das Lebensproblem wiederum mit Optimismus zu lösen, was eben doch nicht in allen Fällen geht. Am stärksten tritt in diesem Stück auch der von Ganghofer am häufigsten begangene Fehler zutage, daß er nämlich versucht, einen epischen Stoff dramatisch zu behandeln. Außerdem leidet dieses Schauspiel an einer unglaublichen stilistischen Zerissenheit, Ganghofer setzt Schwank neben Trauerspiel, Posse neben philosophische Probleme und weiß nie recht, ob er den Ton nach der lustspielmäßigen oder hochdramatischen Seite hinlenken soll. In einem Roman ließe sich diese Mischung von Ernst und Heiterkeit mit mehr innerer Berechtigung durchführen.

Kurz der Inhalt: Komtesse Lotti glaubt sie werde dem Irrsinn, dem bereits Vater und Bruder verfallen sind, nicht entrinnen und versagt sich daher jedem Manne zur Ehe. Da plötzlich er-

scheint der von Kraft und Gesundheit strotzende Baron Söllwang und malt ihr in den schönsten Farben das Leben und erklärt, man brauche nur den „Willen zum Leben“ zu haben um sich trotz aller Widerstände gesund und lebensfähig zu erhalten. Aber alles nützt nichts, Lotti bleibt bei ihrem Entschluß. Bis hierher wären die Vorbedingungen für eine Tragödie gegeben, jetzt setzt aber bei Ganghofer eine üble Intrigengeschichte ein; man hinterbringt dem widerstrebenden Mädchen die falsche Nachricht von einem leichtsinnigen Jugendabenteuer der eigenen Mutter und enthüllt ihr als Vater einen kerngesunden Marchese Garulli. Der Baron Söllwang entführt Lotti und läßt sich mit ihr durch einen Landpfarrer, den er betrunken macht, ohne jegliche Vorbereitungen trauen. Lotti erfährt durch ihren Mann den ganzen Schwindel und — jetzt kommt der unmögliche und unglaubliche Schluß — überwindet alles.

Das ganze Stück ist eigentlich nur eine Vorgeschichte eines Menschenschicksals. Ganghofer gibt keine Lösung des Konfliktes und vergißt, daß er sich doch für die Idee der erblichen Belastung einsetzen wollte. Der possenhaft angelegte Schlußakt soll den Zuschauer über den Ernst der Situation hinwegtäuschen. Ganz mit Recht schrieb der Kritiker der „M.N.N.“ nach der Aufführung im „Münchener Schauspielhaus“ im November 1912: „ . . . . man kommt leider schnell dahinter, daß der Fall nirgends stimmt, und daß die Requisiten der Krankenstube wohl nur aufgeboten werden, um die weibliche Hauptfigur interessant zu machen.“

Was Einzelheiten anbelangt, so muß vor allem die Exposition als zu breit bezeichnet werden. Ganghofers epische Neigung tritt gerade in diesem Stücke, das ihm Gesprächs- und Debattierstoff in Menge bietet, am deutlichsten hervor. So zeigt er uns seine Stellungnahme zu den Strömungen der Literatur, wenn er Komtesse Milly sagen läßt:

> „Wissen S' Doktorl — no ja, die zeiserlfarbene Westen, ah, das is sehr originell — aber — sonst haben S' halt a bisserl z'wenig eigene Facon. Z'erst haben S' den gottselig

entschlafenen Naturalismus exhumiert. Es war net das Rechte. Nachher haben S' Ihnen für'n Symbolismus begeistert. War auch nix. Und jetzt haben S' wieder mit der Neuromantik probiert. Das Büchl geht halt net! Es geht halt net! Probieren S' es amal mit'm Talent! Sie werden sehen, nacher gehts's!"

Der zweite Akt ist im Milieu stark an Ibsens „Gespenster" angelehnt und an Komtesse Lottis Reden erkennen wir deutlich das große Vorbild „Oswald":

„Lotti: Nein, Söllwang! Das ist ein grausames Gesetz der Natur: „Weh, daß du Kind bist!" Wie es bei meinem Vater begann, so fing es bei meinem Bruder an: Mit jener rätselhaften Furcht. Man weiß nicht mehr woher sie kommt. Eisig rinnt sie durch alle Glieder, — und (an Brust und Stirne fühlend) hier — und hier hinein!

„Söllwang: (erschrocken) Lotti!

„Lotti: (in kindlicher Hilflosigkeit) Und dann kommen diese schlaflosen Nächte und diese fürchterliche Müdigkeit! Und diese namenlose Angst, in der ich immer sehe was nicht ist! Sie treten aus der Luft heraus — sie kommen —"

Von den übrigen Figuren sind der naturburschenhafte Baron Söllwang und die resolute Baroneß Milly am besten charakterisiert. Als Episoden an sich sind die lustigen Domestikenszenen und Söllwangs Unterredung mit dem Pfarrer als gelungen zu bezeichnen. Besonders bei der letzteren tritt der urwüchsige Humor Ganghofers zu tage und er ist ursprünglich wie auch überall dort, wo seine Liebe zur Natur durchbricht, die er im hochdeutschen Bühnenstück ja viel weniger entfalten kann, als im dialektischen Volksstück. Baron Söllwang, fast ein Selbstporträt Ganghofers, spricht fast ständig in Bildern und Vergleichen aus der Natur:

„Lotti! Die Natur ist klüger, als wir Menschen sind. Ich seh das doch an meinem Wald, an meinen Feldern. Wenn

da Hagelschlag, oder Raupenfraß und Krankheit waren, kommt immer wieder die Natur mit ihren guten starken Händen. Und stützt und hilft, bis alles wieder gesund und aufrecht steht . . . . usw.“.

Diese Liebe zur Natur und ihren Erscheinungen ist es auch, die in dem letzten hier zu besprechenden Schauspiel „Meerleuchten“ in allen Variationen durchklingt und das Herz und die Phantasie des Zuschauers bewegt. Um es gleich vorwegzunehmen, der Wert und Erfolg dieses Stückes beruht ganz auf der dichterischen Seite; es ist immerhin von Vorteil, wenn ein Schauspiel poetische Schönheiten aufweist, wenn sie auch mangelnde Schlagkraft im Theatralischen nicht ersetzen können. Die Handlung im „Meerleuchten“ ist typisch, trotzdem sie naturalistische Einzelheiten aufweist. Innerhalb der alten Schablone arbeitet der Dichter hier noch mit besonderen Stimmungseffekten, die sich manchmal fast zu einer Märchenstimmung steigern. In weitem Ausmaße zieht er die Natur und ihre Erscheinungen zur Symbolbildung heran, ja manchmal scheint die Poesie der Landschaft die der Dichtung überbieten zu wollen. Ein schöner Gedanke ist der Vergleich des Phänomens des Meerleuchten mit dem der Liebe: Wie ein Schiff nur eine kurze Spanne Zeit durchs Meerleuchten fährt und gleich wieder durch finstere unheimliche Nacht, so gewährt auch die Liebe nur flüchtigen Genuß und der Mensch lebt freud- und lieblos weiter. — Von dieser Idee strömt über das ganze Stück dichterische Schönheit; schade, daß Ganghofer wiederum einen rein epischen Stoff für die Bühne verwendete, denn er erwies sich gerade im „Meerleuchten“ als echter Dichter, der durch die absolute Beherrschung der Sprache, durch die Meisterschaft der Schilderung lyrische Stimmung zu erzeugen vermag. Wohl sind die Geschehnisse vorbereitet, wohl treten die Charaktere klar hervor, aber der Konflikt, der an sich schon etwas gekünstelt erscheint, findet keine befriedigende Lösung. Lieschen, eine äusserst „naive“ Frau lebt ein zwar sorgenfreies aber unbewußt freudloses Leben an der Seite ihres trockenen egoistischen Gatten Robert. Da kommt unerwartet

Roberts Bruder Fritz zu Besuch, ein Jugendgespiele Lieschens. Fritz, der Matrose, weiß so schön zu erzählen vom Meerleuchten und Lieschens ganzes Fühlen wird anders, sie erkennt plötzlich was Liebe ist und wendet diese Liebe natürlich nicht ihrem Gatten, sondern ihrem Schwager zu; denn wo bliebe sonst der Konflikt. In einer lauen Sommernacht bei gemeinsamen Jagen, unter dem Gezwitscher der Goldamsel, fällt Lieschen Fritz um den Hals und küßt ihn. Da naht Robert, der Gatte, Lieschen rafft sich auf und eilt ihm entgegen. Jetzt wäre die Schuld gegeben, es entsteht der Konflikt zwischen Lieschen und ihrem Manne einerseits und zwischen den beiden Brüdern andererseits. Aber der Gatte merkt, trotzdem er früher, wenn nur ein Wort von Fritz gesprochen wurde, sehr eifersüchtig wurde, rein gar nichts, weder das verstörte Wesen seiner Frau noch das auffällige Benehmen seines Bruders. Fritz läßt sich durch ein fingiertes Telegramm abrufen und reist noch am Abend. — Damit ist alles vorüber.

Dieser Ausgang des Stückes muß enttäuschen. Die Handlung, die gute Ansätze aufweist, bleibt im Schablonenhaften stecken. Ganghofer hat sich wieder einmal die beste Gelegenheit des tragischen Konfliktes entgehen lassen. Das Stück ist ein typisches Produkt der damals so beliebten „Gartenlauben — Literatur", wenn auch ein verhältnismäßig gutes.

Die einzelnen Personen sind, mit Ausnahme der Köchin Rosl, sämtliche mit einer auf die Dauer unangenehm wirkenden falschen Sentimentalität behaftet. Das naturalistische Element bildet ein zweites Liebespaar, der Jäger Heller und Hannchen die Tochter des Postmeisters; sie sind eine Konzession an das Publikum; denn sie geben dem Dichter Gelegenheit zu mehr oder weniger rührseligen, oft fast geschmacklosen Dialogen. Nur in einer Szene erinnert das von ihrem Liebhaber verführte Hannchen leise an die Klara in Hebbels „Maria Magdalena", Aber an seelischer Tiefe kann man Hannchen ebensowenig mit Hebbels Klara vergleichen, wie man bei Lieschen an die Problematik der Ibsenschen „Nora" denken darf. Zweifellos spielt Ibsen bei Ganghofer herein, aber Ganghofers „Nora" (Lieschen)

lacht den ganzen Abend und beteuert uns ständig, daß sie glücklich und zufrieden lebt; sie ist viel zu viel Kind und umso unmotivierter erscheint daher ihr plötzliches schroffes Auftreten im letzten Aufzuge, wo sie sich noch dazu schuldbeladen fühlen muß. Ganghofer macht wohl Versuche ihr Benehmen zu begründen, muß aber, durch die notwendige Konzentration des Aufbaus gezwungen, eine ungenügende Erklärung liefern, da er als Epiker dazu eine breitere Anlage der Charaktere benötigt hätte. Unsympathisch tritt uns ständig der Gatte Robert entgegen; teilweise in so starkem Maße, daß wir uns, trotz der auch nicht gerade übermäßig Anteilnahme erregenden Charakterisierung Lieschens, fragen, ob er denn das Opfer wert ist, das ihm seine Frau bringt. So besonders, wenn wir erfahren, aus welchen egoistischen Gründen er sie zur Frau nahm: „ . . . . . ich habe dich zu meiner Frau genommen, weil ich in dir den bildsamen Stoff erkannte, aus dem ich mir meine Lebensgefährtin zu erziehen gedachte, um die mich alle Welt beneiden sollte . . . .“ Mit der Hauptperson, dem Bruder Fritz, können wir uns auch nicht einverstanden erklären, da er schon nach zwei Stunden seines Bruders Frau verführen will. Wenn er sagt, der Mensch könne nicht anders, so müßte ihm der Dichter Gelegenheit geben, diese Behauptung auch durch einen Kampf zu begründen. Die Personen des Stückes treten eigentlich nie recht ins Gegenspiel zu einander und die epische Breite des Dialoges verhindert jede Entwicklung der Spannung.

Noch ein Wort zu den Stimmungseffekten des dritten Aktes. Auch in diesem Punkte ist Ganghofer merklich von Ibsen beeinflußt. Die Symbolbildung und die Gewalt der Stimmung erinnern an Ibsens „Frau vom Meere“, abgesehen davon, daß das Motiv (die Frau zwischen zwei Männern) dasselbe ist, fallen besonders auf: Der Unbekannte, der aus dem Meere kommt, wie der Matrose bei Ganghofer, die beide das Verlockende des Fremden und der Ferne verkörperlichen. Ganghofer mußte mit seiner romantischen Veranlagung auf die romantischen Atavismen Ibsens notwendig reagieren.

Die Goldamsel symbolisiert die Stimme der Natur und soll, fast mystisch gedacht, der Ausdruck des Triebhaften im Menschen sein. Nur hätte Ganghofer etwas sparsamer mit der Symbolbildung umgehen müßen; denn selbst eine an sich gute und schöne Idee wie das Gleichnis des Meerleuchtens für die menschliche Liebe, kann durch allzu gehäufte Anwendung ihrer Wirkung beraubt werden.

Mit der Feststellung, daß das „Meerleuchten“ am Münchener „Hof- und Nationaltheater“ insgesammt 15 Aufführungen in der Zeit vom November 1898 — Juni 1903 erlebte und an vielen anderen größeren Bühnen Erfolge hatte, will ich meine Ausführungen darüber schließen.

Schluß.

Zusammenfassung.

Die Untersuchung der Bühnenwerke Ganghofers ergibt beträchtliche Werte theatralischer und poetischer Natur. Insofern können wir das große Gefallen, das das Durchschnittspublikum seinen Stücken entgegenbrachte und noch heute entgegenbringt, verstehen und gerechtfertigt finden.

Solche Werte müssen wir erblicken in der erfolgreichen Gestaltung bäuerlichen Lebens. Es ist ihm zwar nicht gelungen die Bauern in ihrem Wesen so intuitiv zu erfassen und zu den Trägern einer dramatisch symbolischen Handlung zu machen wie Anzengruber; dazu fehlte ihm als dem geborenen Epiker vor allem von Haus aus die Eignung für die dramatische Gattung. Dafür gelingen ihm im einzelnen durch die milieuhafte Schilderung viele Episoden verblüffend echt. Dabei wird er unterstützt durch seine genaue Kenntnis der Bühne, seinen Sinn für ihre Möglichkeiten und Effekte und nicht zuletzt durch sein Talent für Komik.

So sehr wir auch den Mißerfolg Anzengrubers in seiner Zeit beklagen, müssen wir andererseits die Erscheinung Ganghofer aus dem Geschmack der damaligen Zeit heraus verstehen. Er ist eben seiner unkomplizierten Natur wegen den Bedürfnissen des Publikums, das damals wirklich tragischer Weltauffassung ganz unzugänglich war, mehr entgegengekommen und hat in seinen Idealen und Bestrebungen mit seinen bescheideneren Fähigkeiten eben doch in einer Linie mit Anzengruber gearbeitet. Als anspruchslose, unliterarische Volksstücke betrachtet, haben seine Bauernstücke ihren Zweck erfüllt, sie sind die Verkörperung

heimischer Art und erfreuen sich deshalb auch jetzt noch recht starker Beliebtheit.

Aus diesem Grunde ist es bedauerlich, daß sich Ganghofer nicht auf diese Gattung allein beschränkt hat. Sein literarischer Ehrgeiz führte ihn zu wenig glücklichen Versuchen es den Dramatikern moderner Richtungen gleichzutun. Seinen hochdeutschen Stücken fehlt naturgemäß die Originalität, die seine Bauernstücke wertvoll macht. Sie sind Modeprodukte, die allerdings mit starkem technischen Können gearbeitet sind und teilweise dichterische Schönheiten aufweisen, gute wirkungssichere Theaterstücke mit dankbaren Rollen; so manchem Theater haben sie deshalb starke Erfolge gebracht.

Alles in allem ist das Bühnenschaffen Ganghofers zwar für die Literaturgeschichte nicht von großem Gewicht, dafür aber für die Geschichte des Theaters beachtenswert. Nach dieser Feststellung fragt es sich also nur, ob es nötig war, an seine Arbeit mit strengen kritischen Maßstäben heranzutreten. Aber die Formulierung „Ludwig Ganghofer als Bühnendichter“ (nicht Dramatiker), ist durchaus nicht so selbstverständlich, wie es scheinen mag. Denn Ganghofer selbst hat zeitlebens eine höhere literarische Einschätzung seiner Werke beansprucht und wurde darin von vielen Kritikern und Biographen begeistert unterstützt. Als Beispiel möchte ich auch anführen, daß man seine Bauernkomödie „Der heilige Rat“ im „Münchener Schauspielhaus“, der damals führenden modernen Münchener Bühne, aufführte, statt im „Volkstheater“ das die gegebene Stätte dafür gewesen wäre.

Ludwig Ganghofer als Gesamterscheinung bleibt eine sympathische und bemerkenswerte Gestalt im Münchener Dichterleben; denn seine epischen Werke sind von starker Kraft und echter Popularität, sodaß es unbillig wäre, nicht einmal auch eine weniger positive Seite im Schaffen dieses so vielseitigen Mannes zu betrachten.

Literaturverzeichnis.

I. Ausgaben von Werken:

Ludwig Ganghofers Gesammelte Werke (Bonz, Stuttgart).

Marco Brociner „Jonel Fortunat“ Roman (Stuttgart 1890).

Ludwig Ganghofer „Lebenslauf eines Optimisten“.

Alexander Baumann „Das Versprechen hinterm Herd“ Lustspiel (Reclams Universal Bibliothek).

J. G. Seidl „'S letzte Fensterln“ Alpenszene (1876).

Hermann Schmid „Der Loder — Blut um Blut“ Geschichten aus den Bayerischen Bergen (Regensburg 1913).

Iwan Turgenieff „Memorien eines Jägers“.

Guyde Maupassant „Schmalzküchle“ Novellen (München 1919).

Hermann Schmid „Almenrausch und Edelweiß“ Volksstück (Reclam).

II. Theoretisches:

Vincenz Chiavacci „Ludwig Ganghofer“, Ein Bild seines Lebens und Schaffens. (Stuttgart 1905).

Zdenko von Kraft „Ludwig Ganghofer als Dichter des Berchtesgadener Landes“ (Stuttgart 1925).

Dr. Bernhard Rost „Entstehung und erste Aufführung von Ludwig Ganghofers“ Der Herrgottschnitzer von Ammergau“ (Chemnitz).

— „Ludwig Ganghofer und seine Vaterstadt Kaufbeuren“ (Chemnitz).

Alfred Kleinberg „Ludwig Anzengruber“ Biographie.

Nagl-Zeidler „Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte“, II. Band.

Anton Bettelheim „Ludwig Anzengruber, der Mann und sein Werk, seine Weltanschauung“ (Berlin 1898).

Stefan Hock „Von Raimund bis Anzengruber“ (Grillparzer Jahrb. Band XV).

Freudenberger „Aus der Geschichte der Au“ (München 1913).

Bauernfeld „Die Wiener Volkskomödie“ (Gesammelte Werke Band XII).

Hans Grasberger „Die Naturgeschichte des Schnaderhüpfels“ eine literarische Studie (Leipzig 1896).

Max Martersteig „Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert“ (1904).

III. Zeitschriften:

„Allgemeine Rundschau“ Januar und Februar 1866.

„Gartenlaube“ Jahrgang 1920.

„Bayerischer Kurier“ Oktober 1889, November 1898.

„Die Gegenwart“ 26. Band 1883—84.

„Münchener Neueste Nachrichten“ Januar 1865, Oktober 1889, Mai 1903, Mai 1906, Januar 1908.

„Münchener Zeitung“ Mai 1897, November 1898, September 1889, Dezember 1907, Januar 1908, November 1924.

„Augsburger Abendzeitung“ Oktober 1889, Februar 1908, Januar 1912.

Lebenslauf.

Geboren bin ich, Heinrich Cassimir, am 16. Januar 1902 zu München als Sohn des damaligen Bauamtsassessors, 1924 verstorbenen Geheimen Baurates Dr. phil. Josef Cassimir.

Bin bayer. Staatsangehöriger. Nach entsprechender Vorbildung durch die Volksschule besuchte ich vom Jahre 1912—13 das Progymnasium Pasing, dann das Wilhelmsgymnasium in München; dort absolvierte ich im Jahre 1921.

Ab Sommersemester 1921 bis einschließlich W. S. 1923 studierte ich an der Universität München Chemie; vom S. S. 1924 an wandte ich mich der phil. Fakultät I zu und beschäftigte mich hauptsächlich mit Theaterwissenschaft, Philosophie, Literaturgeschichte, Kunstgeschichte; zugleich bildete ich mich für meinen künftigen Beruf als Schauspieler, Regisseur und Dramaturg bei Herrn Oberspielleiter Fritz Basil aus. Seit November 1928 bin ich als Assistent für Regie und Dramaturgie an dem Bayer. Staatstheatern in München tätig.

Während meiner Studienzeit in München hörte ich Vorlesungen und Übungen der Herren Dozenten: Becher, Gerathewohl, Hauttmann, von Kraus, Kutscher, Maußer, A. L. Mayer, Munker, Strich und dann ab W. S. 1927 und im S. S. 1928 in Erlangen die Herren Dozenten Haack, Hensel und Saran.